

**KAJIAN HISTORIS DAN PEMBINAAN
TEATER TRADISIONAL KETOPRAK
(Studi Kasus di Kota Surakarta)**

TESIS

Disusun guna Memenuhi Sebagian Persyaratan
Mencapai Derajat Magister
Program Pendidikan Bahasa Indonesia



Oleh:

Chafit Ulya

S840809005

**PROGRAM PASCASARJANA
UNIVERSITAS SEBELAS MARET
SURAKARTA**

2011

commit to user

**KAJIAN HISTORIS DAN PEMBINAAN
TEATER TRADISIONAL KETOPRAK
(Studi Kasus di Kota Surakarta)**

Disusun oleh :

Chafit Ulya

S840809005

Telah disetujui oleh Tim Pembimbing:

Dewan Pembimbing

Jabatan

Pembimbing I

Pembimbing II

Nama

Prof. Dr. Herman J. Waluyo, M.Pd.

NIP. 19440315 197804 1 001

Dr. Budhi Setiawan, M.Pd.

NIP. 19610524 198901 1 001

Tanda Tangan

.....

.....

Mengetahui
Ketua Program Studi Pendidikan Bahasa Indonesia

Prof. Dr. Herman J. Waluyo, M.Pd.
NIP. 19440315 197804 1 001

commit to user

**KAJIAN HISTORIS DAN PEMBINAAN
TEATER TRADISIONAL KETOPRAK
(Studi Kasus di Kota Surakarta)**

Disusun oleh :

Chafit Ulya

S840809005

Telah disetujui oleh Tim Penguji

Tim Penguji:

Nama Terang

Tanda Tangan

Ketua : Prof. Dr. Sarwiji Suwandi, M.Pd.

NIP. 19620407 198703 1 003

.....

Sekretaris : Dr. Nugraheni E.W., M.Hum.

NIP. 19700716 200212 2 001

.....

Anggota I : Prof. Dr. Herman J. Waluyo, M.Pd.

NIP. 19440315 197804 1 001

.....

Anggota II : Dr. Budhi Setiawan, M.Pd.

NIP. 19610524 198901 1 001

.....

Mengatahui

Direktur Program Pascasarjana

Ketua Program Studi

Prof. Drs. Suranto, M.Sc, Ph.D

NIP. 19570820 198503 1 004

Prof. Dr. Herman J. Waluyo, M.Pd.

NIP. 19440315 197804 1 001

PERNYATAAN

Nama : Chafit Ulya

NIM : S840809005

Menyatakan dengan sesungguhnya bahwa tesis berjudul *Kajian Historis dan Pembinaan Teater Tradisional Ketoprak (Studi Kasus di Kota Surakarta)* adalah betul-betul karya sendiri. Hal-hal yang bukan karya saya, dalam tesis tersebut diberi tanda sitasi dan ditunjukkan dalam daftar pustaka.

Apabila di kemudian hari terbukti pernyataan saya tidak benar, maka saya bersedia menerima sanksi akademik berupa pencabutan tesis dan gelar yang saya peroleh dari tesis tersebut.

Surakarta, Januari 2011

Yang membuat pernyataan,

Chafit Ulya

MOTTO

“Apakah artinya kesenian, bila terpisah dari derita lingkungan.”

W.S. Rendra

“Bergeraklah, karena diam bisa mematikan.”

Joko SCT



PERSEMBAHAN



Karya ini kupersembahkan sebagai wujud
rasa cinta dan terima kasihku kepada :

Bapak dan Emak, Sukiyar dan Fajriyah, serta
segenap keluarga, kakak-kakak, adik, dan
kemenakan-kemenakan kecil.

KATA PENGANTAR

Puji syukur penulis panjatkan ke hadirat Tuhan Yang Maha Kuasa atas limpahan rahmat dan hidayah-Nya sehingga tesis ini dapat terselesaikan. Penyusunan tesis ini adalah salah satu persyaratan untuk mencapai derajat magister pendidikan di Program Studi Pendidikan Bahasa Indonesia, Program Pascasarjana Universitas Sebelas Maret Surakarta.

Dalam penyusunan tesis ini, tentunya tidak bisa dilepaskan dari bantuan yang telah diberikan oleh berbagai pihak. Untuk itulah, pada kesempatan ini penulis mengucapkan terima kasih kepada:

1. Rektor Universitas Sebelas Maret Surakarta atas kesempatan belajar yang diberikan;
2. Direktur Program Pascasarjana Universitas Sebelas Maret Surakarta atas izin yang diberikan;
3. Ketua dan Sekretaris Program Studi Pendidikan Bahasa Indonesia Program Pascasarjana Universitas Sebelas Maret Surakarta yang telah memfasilitasi penulis sehingga mampu menempuh pendidikan di Program Studi Pendidikan Bahasa Indonesia;
4. Prof. Dr. Herman J. Waluyo, M.Pd. selaku Pembimbing I dan Dr. Budhi Setiawan, M.Pd. selaku Pembimbing II yang telah banyak memberikan arahan dan bimbingan kepada penulis dalam menyelesaikan tesis ini;

5. Para dosen Program Studi Pendidikan Bahasa Indonesia Program Pascasarjana Universitas Sebelas Maret Surakarta yang telah memberikan bekal ilmu pengetahuan dan ilmu mengenai pendidikan Bahasa Indonesia sehingga penulis mampu memahami kajian-kajian dan permasalahan dalam ruang lingkup pendidikan Bahasa Indonesia;
6. Para narasumber, Endang Sri Murniyati, Asmarahadi, Agus Paminto, Hanindawan, Gigok Anuraga, Dwi Mustanto, dan Tatak Prihantoro atas informasi yang telah diberikan kepada penulis;
7. Segenap anggota Ketoprak Balaikambang, Ketoprak Pendhapan, Ketoprak Ngampung, dan Ketoprak Muda Surakarta yang banyak mendukung dalam penelitian ini; dan
8. Kedua orang tua penulis atas doa, dukungan, dan pengorbanan yang dicurahkan sehingga penulis berhasil menyelesaikan studi ini.

Dengan penuh kelapangan hati, penulis menerima kritik dan saran yang membangun jika ditemukan kekurangan dalam tesis ini. Akhir kata, penulis hanya bisa berharap semoga tesis ini bermanfaat bagi penulis pada khususnya dan pembaca pada umumnya.

Surakarta, Januari 2011

Penulis,

C.U.

commit to user

DAFTAR ISI

	Halaman
JUDUL	i
PERSETUJUAN PEMBIMBING	ii
PENGESAHAN PENGUJI TESIS	iii
PERNYATAAN	iv
MOTTO	v
PERSEMBAHAN	vi
KATA PENGANTAR	vii
DAFTAR ISI	ix
DAFTAR TABEL	xiv
DAFTAR GAMBAR	xv
DAFTAR SINGKATAN	xvi
DAFTAR LAMPIRAN	xvii
ABSTRAK	xviii
ABSTRACT	xix
BAB I PENDAHULUAN	1
A. Latar Belakang Masalah	2
B. Rumusan Masalah	8
C. Tujuan Penelitian	8
D. Manfaat Penelitian	9

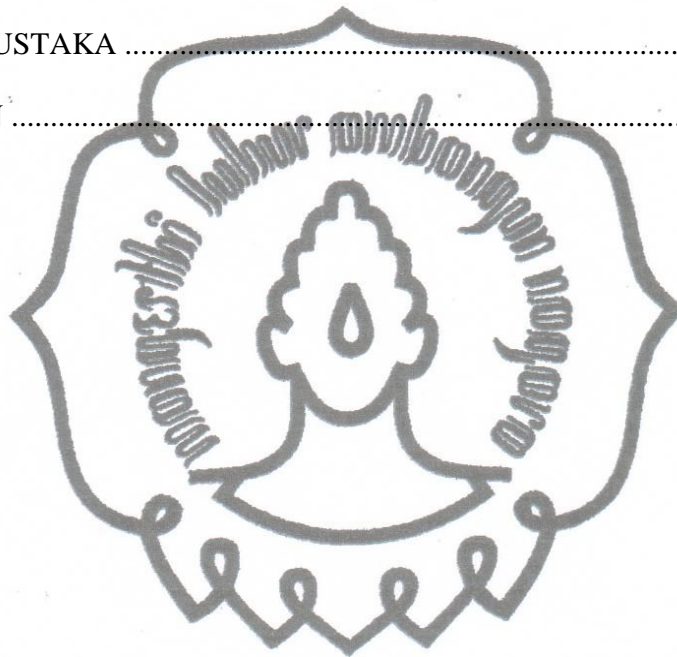
BAB II TINJAUAN PUSTAKA, PENELITIAN YANG RELEVAN, DAN

KERANGKA BERPIKIR	10
A. Tinjauan Pustaka	10
1. Pengertian Teater	10
2. Sejarah Lahirnya Teater	17
3. Teater Tradisional dan Teater Modern	19
4. Pengertian Ketoprak	25
5. Unsur-unsur Teater	28
a. Pemain	30
b. Sutradara	33
c. Penonton	35
d. Tata Panggung	36
e. Tata Cahaya	39
f. Tata Suara	40
g. Tata Busana	40
h. Tata rias	41
i. Cerita atau Lakon	42
6. Struktur Teater	42
a. Plot atau Alur	44
b. Penokohan dan Perwatakan	47
c. Dialog	50

d. Setting atau Latar Cerita	51
e. Tema	52
f. Amanat	55
7. Sejarah Ketoprak	57
8. Perkembangan Ketoprak	60
9. Fungsi Ketoprak	67
B. Penelitian yang Relevan	71
C. Kerangka Berpikir	73
BAB III METODOLOGI PENELITIAN	77
A. Waktu dan Tempat Penelitian	77
B. Bentuk dan Pendekatan Penelitian	78
C. Sumber dan Jenis Data	78
D. Teknik Sampling	80
E. Teknik Pengumpulan Data	81
F. Teknik Validasi Data	83
G. Teknik Analisis Data	84
BAB IV HASIL PENELITIAN DAN PEMBAHASAN	86
A. Hasil Penelitian	86
1. Deskripsi Kota Surakarta	86
a. Sejarah Kota Surakarta	86
b. Surakarta sebagai Kota Budaya	91

c. Pemerintahan Kota Surakarta	92
2. Sejarah Teater Tradisional Ketoprak di Surakarta	96
3. Perkembangan Ketoprak di Surakarta	103
4. Pengorganisasian Teater Tradisional Ketoprak di Surakarta	108
a. Ketoprak Balaikambang	109
b. Ketoprak Pendhapan	120
c. Ketoprak Ngampung	131
d. Ketoprak Muda Surakarta	136
5. Pembinaan terhadap Teater Tradisional Ketoprak di Surakarta	152
6. Temuan Hasil Penelitian	160
B. Pembahasan Hasil Penelitian	162
1. Sejarah Teater Tradisional Ketoprak di Surakarta	162
2. Perkembangan Teater Tradisional Ketoprak di Surakarta	164
3. Pengorganisasian Teater Tradisional Ketoprak di Surakarta	167
a. Ketoprak Balaikambang	167
b. Ketoprak Pendhapan	169
c. Ketoprak Ngampung	170
d. Ketoprak Muda Surakarta	172
4. Pembinaan terhadap Teater Tradisional Ketoprak di Surakarta	173
5. Keterbatasan Penelitian	174

BAB V SIMPULAN, IMPLIKASI, DAN SARAN	177
A. Simpulan	177
B. Implikasi	178
C. Saran	180
DAFTAR PUSTAKA	184
LAMPIRAN	189



DAFTAR TABEL

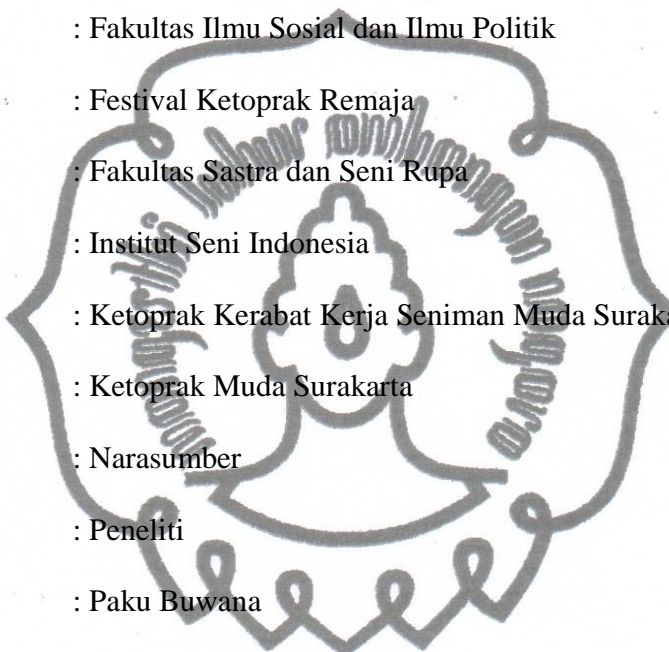
	Halaman
Tabel 1. Jadwal Kegiatan Penelitian	77
Tabel 2. Perbedaan Unsur-unsur Ketoprak	150



DAFTAR GAMBAR

	Halaman
Gambar 1. Kerangka Berpikir	76
Gambar 2. Analisis Model Interaktif	85
Gambar 3a. Adegan Dagelan Ketoprak Balaikambang	116
Gambar 3b. Adegan Gandrung dalam Ketoprak Balaikambang	116
Gambar 4. Teaterikalisasi dalam Ketoprak Balaikambang	117
Gambar 5. Seperangkat Gamelan dalam Ketoprak Balaikambang	117
Gambar 6. Penonton Ketoprak Balaikambang di TBJT	118
Gambar 7a. Sarana Publikasi dalam Pentas Ketoprak Balaikambang di TBJT .	119
Gambar 7b. Sarana Publikasi dalam Pentas Ketoprak Balaikambang di Balaikambang	119
Gambar 8. Pementasan Ketoprak Pendhapan	128
Gambar 9. Kerangka Bangun Setting Ketoprak Ngampung	136
Gambar 10. Kostum dalam Pementasan Ketoprak Ngampung	139
Gambar 11a. Warna Panggung Merah dalam Adegan Marah	139
Gambar 11b. Warna Panggung Biru dalam Adegan Sedih	139
Gambar 12. Para Pemain Muda di Ketoprak Muda Surakarta	147
Gambar 13. Dramatisasi dalam Ketoprak Muda Surakarta	149

DAFTAR SINGKATAN



CLHO	: Catatan Lapangan Hasil Observasi
CLHW	: Catatan Lapangan Hasil Wawancara
FISIP	: Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik
FKR	: Festival Ketoprak Remaja
FSSR	: Fakultas Sastra dan Seni Rupa
ISI	: Institut Seni Indonesia
KKKSMS	: Ketoprak Kerabat Kerja Seniman Muda Surakarta
KMS	: Ketoprak Muda Surakarta
N	: Narasumber
P	: Peneliti
PB	: Paku Buwana
RMT	: Raden Mas Tumenggung
RRI	: Radio Republik Indonesia
SMA	: Sekolah Menengah Atas
SMK	: Sekolah Menengah Kejuruan
SMKI	: Sekolah Menengah Kerawitan Indonesia
TBJT	: Taman Budaya Jawa Tengah
UNS	: Universitas Sebelas Maret
UPTD	: Unit Pengelola Teknis Daerah

DAFTAR LAMPIRAN

	Halaman
Lampiran 1. Catatan Lapangan Hasil Wawancara dengan Narasumber I	189
Lampiran 2. Biodata Narasumber I	209
Lampiran 3. Foto Hasil Wawancara dengan Narasumber I	210
Lampiran 4. Catatan Lapangan Hasil Wawancara dengan Narasumber II	211
Lampiran 5. Biodata Narasumber II	221
Lampiran 6. Foto Hasil Wawancara dengan Narasumber II	222
Lampiran 7. Catatan Lapangan Hasil Wawancara dengan Narasumber III	223
Lampiran 8. Biodata Narasumber III	240
Lampiran 9. Foto Hasil Wawancara dengan Narasumber III	241
Lampiran 10. Catatan Lapangan Hasil Wawancara dengan Narasumber IV	243
Lampiran 11. Biodata Narasumber IV	255
Lampiran 12. Foto Hasil Wawancara dengan Narasumber IV	256
Lampiran 13. Catatan Lapangan Hasil Wawancara dengan Narasumber V	257
Lampiran 14. Biodata Narasumber V	264
Lampiran 15. Foto Hasil Wawancara dengan Narasumber V	265
Lampiran 16. Catatan Lapangan Hasil Wawancara dengan Narasumber VI	266
Lampiran 17. Biodata Narasumber VI	278
Lampiran 18. Foto Hasil Wawancara dengan Narasumber VI	279
Lampiran 19. Catatan Lapangan Hasil Wawancara dengan Narasumber VII	280

Lampiran 20. Biodata Narasumber VII	289
Lampiran 21. Foto Hasil Wawancara dengan Narasumber VII	290
Lampiran 22. Catatan Lapangan Hasil Observasi I	291
Lampiran 23. Foto Hasil Observasi I	294
Lampiran 24. Catatan Lapangan Hasil Observasi II	295
Lampiran 25. Foto Hasil Observasi II	303
Lampiran 26. Catatan Lapangan Hasil Observasi III	305
Lampiran 27. Foto Hasil Observasi III	314
Lampiran 28. Catatan Lapangan Hasil Observasi IV	316
Lampiran 29. Foto Hasil Observasi IV	323
Lampiran 30. Catatan Lapangan Hasil Observasi V	324
Lampiran 31. Foto Hasil Observasi V	329
Lampiran 32. Catatan Lapangan Hasil Wawancara dengan Narasumber VIII ..	333
Lampiran 33. Surat Keterangan Permohonan Ijin Penelitian	338

ABSTRAK

Chafit Ulya. S840809005. 2011. **Kajian Historis dan Pembinaan Teater Tradisional Ketoprak (Studi Kasus di Kota Surakarta)**. Tesis. Surakarta: Program Pascasarjana Universitas Sebelas Maret, Januari.

Tujuan penelitian ini adalah untuk mendeskripsikan dan menjelaskan (1) sejarah teater tradisional ketoprak di Surakarta, (2) kehidupan dan perkembangan teater tradisional ketoprak di Surakarta, (3) bentuk-bentuk pengorganisasian teater tradisional ketoprak di Surakarta, dan (4) pembinaan yang dilakukan oleh seniman ketoprak dan Pemerintah Kota Surakarta terhadap kehidupan dan perkembangan teater tradisional ketoprak di Surakarta.

Bentuk penelitian ini adalah deskriptif kualitatif dengan pendekatan penelitian studi kasus yang mengambil lokasi di wilayah Kota Surakarta. Jenis data yang diambil berupa kata-kata, tindakan, dan foto. Jenis data tersebut dikumpulkan dari sumber data tempat dan peristiwa, informan, dan dokumentasi. Pengambilan data dipilih dengan teknik *purposive sampling* dan *snowball sampling*. Data-data tersebut dikumpulkan dengan cara observasi, wawancara, dan analisis dokumen. Hasil pengumpulan data diuji validitasnya dengan menggunakan triangulasi sumber, triangulasi metode, dan review informan. Kemudian, data-data yang terkumpul dianalisis dengan menggunakan model analisis interaktif yang meliputi reduksi data, sajian data, dan penarikan simpulan / verifikasi.

Berdasarkan hasil penelitian dapat dikemukakan hal-hal sebagai berikut. Pertama, sejarah teater tradisional ketoprak berasal dari Surakarta dan diciptakan oleh R.M.T. Wreksadiningrat pada tahun 1908. Lahirnya ketoprak dilatarbelakangi tujuan untuk mengobarkan semangat perjuangan melawan penjajah. Kedua, ketoprak memiliki sifat terbuka, relatif, fleksibel, dan responsif sehingga mudah mengalami perubahan sesuai dengan kebutuhan dan tuntutan zaman. Atas dasar itulah, ketoprak di Surakarta mengalami perkembangan yang cukup baik dengan berbagai bentuk variasi pertunjukan. Ketiga, ditemukan empat kelompok ketoprak yang memiliki karakteristik pertunjukan yang berbeda satu dengan yang lainnya. Keempat kelompok tersebut yaitu: Ketoprak Balaikambang, Ketoprak Pendhapan, Ketoprak Ngampung, dan Ketoprak Muda Surakarta. Keempat, pembinaan terhadap ketoprak di Surakarta dilakukan dengan dua cara, yaitu pembinaan materi dan pembinaan non-materi.

Pembinaan materi berupa pemberian bantuan dana, penyediaan sarana dan prasarana, serta penyelenggaraan festival ketoprak. Pembinaan non-materi berupa pembinaan terhadap generasi-generasi muda yang dilakukan oleh seniman-seniman ketoprak senior.

Kata Kunci: Ketoprak, Sejarah, Pembinaan



ABSTRACT

Chafit Ulya. S840809005. 2011. **Historical Analysis and Development of Traditional Theater Ketoprak (A Case Study in Surakarta)**. Thesis. Surakarta: Postgraduate Program of Sebelas Maret University, January.

The objectives of this research are to describe and to give an explanation about (1) the history of traditional theater ketoprak in Surakarta, (2) how traditional theater ketoprak in Surakarta lives and develops, (3) the ways in organizing traditional theater ketoprak in Surakarta, and (4) the effort that has been done by the Government of Surakarta Regency toward the existence and development of traditional theater ketoprak in Surakarta.

This is a qualitative descriptive research with the case study research approach and it takes place in Surakarta. The data are in form of words, action, and pictures. They are taken from the place and the happening, informants, and documents. They are collected by using purposive sampling technique and snowball sampling. They are collected by conducting observation, interview, and document analysis. Validity of the result of the collecting data is tested using source, method, and informant review triangulation. Then, the collected data are analyzed by using interactive analysis model consisting of data reduction, data review, and drawing conclusion/verification.

Based on the result of the research, the following matters can be presented. First, the history of traditional theater ketoprak comes from Surakarta and it is created by R.M.T Wreksadiningrat in 1908. Ketoprak was found with the intention to raise the spirit of fighting against the colonialist. Second, the characteristics of ketoprak are open, relative, flexible, and responsive; therefore it is free to present ketoprak in any context based on the needs and age. Third, the result of the inventory there are four categories of ketoprak groups, each of them is uniquely characterized in style of performance. They are: Ketoprak Balaikambang, Ketoprak Pendhapan, Ketoprak Ngampung, and Ketoprak Muda Surakarta. Fourth, there are two kinds of developments applied to ketoprak in Surakarta, they are material development and non-material development. Material development includes providing financial support, facilities and infrastructure, and organizing ketoprak festival. While non-material development is given by conducting workshop for youngsters which is led by senior artists of ketoprak.

Key Word: Ketoprak, History, Development

BAB I

PENDAHULUAN

A. Latar Belakang Masalah

Menggali nilai-nilai tradisi di era modernisasi seperti saat ini sama halnya memasuki dua ruang tak berpintu. Masing-masing memiliki dunia sendiri-sendiri yang menutup kemungkinan terjadinya kompromi. Untuk saat ini, keduanya tak mungkin bertemu karena tak ada jalan pada masing-masing ruang untuk keluar maupun membuka diri. Keduanya mendiami dunia yang berbeda dan bersikukuh dengan ideologi masing-masing yang berbeda pula. Di Indonesia, hal inilah yang terjadi.

Di tengah gempuran arus modernisasi yang begitu dahsyat, kesadaran masyarakat akan nilai-nilai tradisi sebagai penyaring dan benteng sebenarnya mulai bangkit. Hanya saja, masyarakat tak cukup jeli dalam melihat dua hal ini sehingga terjadilah pertentangan. Terjadinya pertentangan ini karena masyarakat lantas mengklaim bahwa ada dua ideologi, yaitu benar dan salah, baik tradisi maupun modern.

Memang benar bahwa nilai-nilai tradisi wajib dijunjung tinggi karena mengandung nilai filosofi, tuntunan, pendidikan, dan sebagai jati diri suatu bangsa. Tradisi diwarisi dari generasi sebelumnya. Tradisi dibangun berdasarkan prinsip hidup yang dikenal dan dijalankan oleh suatu kelompok masyarakat karena dinilai sebagai sesuatu yang diyakini akan membawa kebaikan bagi hidupnya. Keyakinan

tersebut diturunkan kepada generasi-generasi seterusnya hingga akhirnya disebut sebagai tradisi.

Kekuatan tradisi terletak pada kesadaran dan keyakinan bahwa pilihannya adalah sesuatu yang paling baik bagi kehidupan kelompok masyarakatnya. Dengan demikian, tradisi semestinya dipahami sebagai hal yang kontekstual, relevan dengan perkembangan, dan sesuai dengan kebutuhan masyarakatnya.

Kekuatan menyerap dan memahami tradisi yang diturunkan dari generasi sebelumnya memegang peranan yang sangat penting dalam upaya penggalian terhadap nilai-nilai tradisi sendiri. Jika tradisi dipahami sebatas pengetahuan yang statis, yang harus dijalankan tanpa tahu penyebabnya, maka tradisi tersebut tidak akan bertahan lama. Tradisi yang semacam itu akan menjadi cerita sejarah yang menghasilkan celah antara kelompok yang mempercayai dan kelompok yang tidak mempercayai. Semestinya, nilai tradisi yang diwarisi tersebut dipahami asal usulnya sehingga jika kemudian ditemukan hal-hal yang tidak lagi relevan, nilai-nilai tradisi pun bisa ditinjau ulang.

Pemahaman nilai tradisi yang statis hanya akan menghasilkan pertentangan antara tradisi dengan modernisasi. Jika tradisi adalah sesuatu yang tetap, maka modernisasi dianggap sebagai sesuatu yang selalu berubah. Masyarakat yang enggan dengan bentuk-bentuk tradisi yang mengekang dengan mudah akan beralih pada bentuk-bentuk modernisasi yang lebih bebas.

Hal inilah yang menyebabkan terjadinya pertentangan antara tradisi dengan modernisasi. Untuk menengahi kedua hal tersebut, dibutuhkan pemaknaan ulang

commit to user

keduanya. Kalaupun tidak dengan pemaknaan ulang, mungkin dengan memberikan pemahaman yang benar kepada masyarakat tentang hakikat tradisi dan modernisasi.

Tradisi kita adalah tradisi yang gagap menghadapi perubahan zaman. Dengan kata lain, tradisi kita adalah tradisi yang tidak menerima perubahan. Berhadapan dengan modernisasi, kegagapan itu menjadi semakin terlihat. Masyarakat tradisi tampak menjauhi modernisasi karena dianggap sebagai ancaman yang dapat merusak eksistensi mereka. Modernisasi dinilai bertolak belakang dengan ideologi mereka. Mereka pun lalu mengisolasi diri dan tidak menerima perubahan yang dibawa oleh modernisasi. Sementara itu, modernisasi sebagai produk baru atau pendatang, menerima sambutan seperti itu justru memberikan peluang kepadanya untuk lebih bebas bergerak. Apalagi, modernisasi memiliki karakter yang cepat dan kuat. Modernisasi dengan cepatnya akan menggeser kedudukan atau tempat-tempat yang ditinggalkan oleh masyarakat tradisi. Masyarakat tradisi sendiri pada akhirnya akan terjepit dan lama kemudian pun mati karena tak ada regenerasi.

Di luar masyarakat tradisi yang mencoba bertahan di atas nilai-nilai warisan, masyarakat umum melihat modernisasi tentu saja lebih mudah tergiur. Mereka pun lantas menjadi masyarakat modernis, yaitu masyarakat yang jauh dari nilai-nilai tradisi. Masyarakat seperti ini bahkan menganggap masyarakat tradisi adalah masyarakat kuno yang kampungan. Masyarakat pun terbuai oleh nilai-nilai modernisasi sehingga mengabaikan nilai-nilai tradisi. Lalu, mereka menjadi generasi yang liar, tak bermoral karena hanya menuruti perubahan-perubahan zaman dan tidak

memiliki landasan yang cukup kuat pada setiap perubahan. Akhirnya lahirlah generasi-generasi yang tercerabut nilai moralitas, etika, dan solidaritasnya.

Menghadapi permasalahan berat seperti ini, dibutuhkan penataan ulang terhadap pemahaman nilai-nilai tradisi. Bahwa tradisi bukanlah sesuatu yang statis, melainkan bersifat dinamis. Bahwa tradisi pun bisa berubah. Bahwa tradisi senantiasa diperlukan dalam membentengi diri dari gempuran modernisasi yang merusak. Kesadaran seperti ini perlu ditanamkan kepada seluruh masyarakat.

Para pakar secara tegas menjelaskan hal tersebut. Tilaar (2005: 199) menyebutkan adanya dua unsur dalam tradisi, yaitu unsur tetap dan unsur dinamis. Unsur tetap menuntut individu manusia untuk tetap berakar di dalam komunitasnya. Manusia berhak memilih hal-hal baru yang disuguhkan oleh lingkungan budaya lain seperti modernitas dan globalitas, tetapi tetap dengan fondasi akar budayanya sendiri. Sementara itu, unsur dinamik dari tradisi menunjukkan bahwa kebudayaan suatu komunitas lambat atau cepat selalu mengalami perubahan. Tidak ada satu pun kebudayaan yang tidak mengalami perubahan karena kebudayaan yang demikian akhirnya hanya akan lenyap dari permukaan bumi atau menjadi fosil.

Dalam sebuah situs yang ditulis oleh seorang wartawan Kompas, dikatakan bahwa Umar Kayam pernah menyampaikan gagasan tentang modernisasi yang dipengaruhi oleh ide David Apter. Menurut Apter, untuk mencapai modernisasi yang ideal ada dua kondisi yang dibutuhkan.

Pertama, satu sistem sosial yang akan mampu secara berkala mengadakan inovasi tanpa harus berantakan di tengah jalan. Kedua, ada satu kerangka sosial yang

commit to user

dapat memberikan ketrampilan dan pengetahuan yang diperlukan dalam teknologi. Umar Kayam sendiri kemudian menyimpulkan sistem sosial dalam kondisi pertama adalah sistem yang mampu mengembangkan unsur-unsur “lama” sehingga akan mungkin sekali peranan seni tradisi dalam keterlibatannya menciptakan infrastruktur guna menggalakkan pencapaian kondisi minimal yang ditawarkan. Sementara dalam kondisi kedua jika dapat dikembangkan lebih kreatif maka akan mungkin sekali seni tradisional masih bisa “ikut berbicara”.

Dengan demikian, tradisi semestinya mau membuka diri terhadap perubahan dan tuntutan zaman. Tanpa ini, tradisi hanya akan menjadi fosil. Lihat saja bagaimana masyarakat mulai menjauhi tradisi yang dianggap tidak rasional, tidak ilmiah, tidak ekonomis, tidak praktis, dan sebagainya. Hal ini terjadi, pertama karena ketidaktahuan akan nilai-nilai tradisi dan kedua, tradisi dianggap tidak lagi memenuhi kebutuhan masyarakat. Untuk itulah, tradisi harus ditata ulang. Tradisi harus kontekstual, bahkan cenderung modern.

Satu-satunya pintu untuk mempertemukan dua wajah budaya Indonesia adalah kesadaran mempertimbangkan tradisi sebagai akar budaya. Bukanlah Rendra secara tegas sudah menyatakan bahwa ia menolak sikap yang memperlakukan tradisi sebagai ‘kasur tua untuk tidur-tidur saja, bermalas-malas menempuh gaya hidup cendawan’ (Yudiaryani, 2006: 11). Jadi, tradisi harus disesuaikan dengan keadaan dan kebutuhan zaman asalkan nilai-nilai yang dikandung di dalamnya tidak berkurang.

Permasalahan ini hampir terjadi pada semua seni tradisi di Indonesia. Dalam hal ini, akan difokuskan pada salah satu seni tradisi di Jawa Tengah, yaitu kesenian tradisional ketoprak. Secara khusus, perkembangan ketoprak di Surakarta. Hal ini penting karena ketoprak selain sebagai tontonan, juga berfungsi sebagai tuntunan tentang ajaran kebaikan dalam kehidupan.

Ketoprak adalah contoh seni tradisi yang berjalan melalui fase yang panjang, bergerak dari kesederhanaan bahkan cenderung apa adanya, berkembang dalam penyempurnaan-penyempurnaan, dan berakhir menjadi sebuah seni tradisi yang utuh serta diterima sebagai warisan budaya yang memperkaya khazanah kebudayaan bangsa. Ketoprak tumbuh di tengah-tengah masyarakat yang membutuhkan hiburan dan tuntunan.

Dalam era modernisasi seperti ini, apakah ketoprak tetap menjadi tontonan yang sarat tuntunan, serta yang terpenting tetap menjadi rujukan masyarakat yang menginginkan keduanya. Jawaban apapun, harusnya ketoprak tetap bertahan mengingat fungsinya dalam masyarakat yang sangat berarti, terutama sekali dalam memberikan tuntunan.

Jujun S. Surisumantri (2001: 276) mengatakan bahwa “Proses pengembangan kebudayaan nasional pada dasarnya adalah penafsiran kembali dari nilai-nilai konvensional agar lebih sesuai dengan tuntutan zaman serta penumbuhan nilai-nilai baru yang fungsional”. Hal ini berarti diperlukan langkah perbaikan untuk merubah sesuatu yang dianggap konvensional menjadi relevan dengan perubahan zaman.

Dalam kaitannya dengan ketoprak sebagai salah satu produk kebudayaan nasional, penafsiran kembali nilai-nilai konvensional dapat dilakukan dengan menelusuri sejarah seni tradisi ini terbentuk. Catatan sejarah diperlukan dalam upaya mengembangkan dan merenungkan kembali nilai-nilai tradisi untuk disesuaikan dengan perkembangan zaman.

Pengkajian seperti ini penting selain sebagai bentuk dokumentasi juga sebagai salah satu upaya untuk mencari kebenaran yang sejati tentang hakikat seni tradisi ketoprak. Apalagi, hal yang sama jarang sekali dilakukan oleh peneliti lain. Tidak sekadar itu, hasil penelitian ini diharapkan dapat memberikan penerangan kepada masyarakat bahwa bangsa ini memiliki satu seni tradisi yang luar biasa, yaitu ketoprak.

Penelitian ini diharapkan mampu menjembatani antara metode dan bentuk pertunjukan ketoprak yang konvensional dengan pertunjukan ketoprak yang modern, seperti pada permasalahan awal yang telah dikemukakan di depan. Penyebabnya karena masalah modernisasi ada di dalam setiap lini kehidupan, termasuk seni dan budaya, termasuk pula seni pertunjukan ketoprak. Sebagai seni tradisi, ketoprak pasti tidak lepas dari pengaruh perubahan yang dibawa modernisasi. Untuk itulah, perlu ditengahi agar ketoprak tetap menjadi aset budaya bangsa yang digemari.

Berangkat dari berbagai persoalan yang telah diuraikan di depan, peneliti menilai bahwa penelitian tentang ketoprak di Surakarta ini perlu dilakukan. Selain kurangnya kajian terhadap wilayah ini, peneliti akan menunjukkan bahwa ketoprak tetap bertahan sebagai tontonan yang sarat tuntunan. Peneliti akan melihat secara

nyata bagaimana kehidupan ketoprak di Surakarta saat ini, ditinjau dari segi historis dan pembinaannya.

B. Rumusan Masalah

Berdasarkan latar belakang masalah yang telah dijabarkan di depan, dapat dirumuskan permasalahan yang akan dikaji dalam penelitian ini, di antaranya:

1. Bagaimanakah sejarah teater tradisional ketoprak di Surakarta?
2. Bagaimanakah kehidupan dan perkembangan teater tradisional ketoprak di Surakarta?
3. Bagaimanakah bentuk-bentuk pengorganisasian teater tradisional ketoprak di Surakarta?
4. Bagaimanakah pembinaan yang dilakukan oleh seniman ketoprak dan Pemerintah Kota Surakarta terhadap kehidupan dan perkembangan teater tradisional ketoprak di Surakarta?

C. Tujuan Penelitian

Secara umum, tujuan yang ingin dicapai dari penelitian ini yaitu melihat secara nyata teater tradisional ketoprak di Surakarta. Sementara secara khusus, tujuan yang ingin diraih di antaranya:

1. Mendeskripsikan dan menjelaskan sejarah teater tradisional ketoprak di Surakarta;

2. Mendeskripsikan dan menjelaskan kehidupan dan perkembangan teater tradisional ketoprak di Surakarta;
3. Mendeskripsikan dan menjelaskan bentuk-bentuk pengorganisasian teater tradisional ketoprak di Surakarta; dan
4. Mendeskripsikan dan menjelaskan pembinaan yang dilakukan oleh seniman ketoprak dan Pemerintah Kota Surakarta terhadap kehidupan dan perkembangan teater tradisional ketoprak di Surakarta.

D. Manfaat Penelitian

Secara teoretis, penelitian ini akan memberikan manfaat berupa sumbangsih pemikiran sebagai penambah wawasan dan pengetahuan tentang teori-teori drama, terutama drama atau teater tradisional. Sementara secara praktis, manfaat yang dapat diperoleh dari penelitian ini di antaranya:

1. Sebagai dokumen sejarah teater tradisional ketoprak di Surakarta;
2. Sebagai sarana mengetahui kekayaan budaya Kota Surakarta, khususnya ketoprak, dengan melihat bentuk-bentuk pengorganisasian yang dilakukan oleh kelompok-kelompok ketoprak yang ada di Surakarta; dan
3. Memicu perhatian masyarakat dan Pemerintah Kota Surakarta untuk peduli dan menjaga kekayaan budaya yang dimiliki daerahnya.

BAB II

TINJAUAN PUSTAKA, PENELITIAN YANG RELEVAN DAN KERANGKA BERPIKIR

A. Tinjauan Pustaka

1. Pengertian Teater

Banyak sumber mengatakan bahwa teater berasal dari bahasa Yunani “*theatron*” yang artinya tempat pertunjukan. Pengertian tersebut berasal dari sejarah munculnya teater sebagai tempat pemujaan terhadap dewa pada zaman Yunani Kuno. Kegiatan pemujaan terhadap dewa berlangsung layaknya sebuah pertunjukan. Tempat pertunjukan dalam bentuk pemujaan terhadap dewa itulah yang dinamakan teater atau *theatron*. Dalam perkembangannya, kata teater dipertegas sebagai tempat pertunjukan.

Pendapat yang disampaikan Bakdi Soemanto (2001: 9) sekiranya dapat mewakili pernyataan di atas. “Teater berasal dari kata *theatron*, sebuah kata Yunani yang mengacu pada sebuah tempat di mana aktor mementaskan lakon, dan orang-orang yang menontonnya.”. Dengan demikian dapat dipahami bahwa teater sebagai pertunjukan melibatkan unsur pelaku dan penonton.

Pengertian tersebut juga diamini oleh Riantiarno (2003: 7) yang menyatakan bahwa teater berasal dari kata *theatron* (bahasa Yunani/Greek). Untuk memperjelas pengertian teater di atas, Riantiarno menambahkan beberapa pengertian teater sebagai

berikut: (1) teater adalah sebuah tempat pertunjukan yang kadang bisa memuat sekitar 100.000 penonton; (2) teater bisa diartikan mencakup gedung, pekerja (pemain dan kru panggung), sekaligus kegiatannya (isi pentas/peristiwanya); dan (3) teater adalah semua jenis dan bentuk tontonan, baik di panggung maupun di arena terbuka.

Ketiga pendapat di atas dirangkum menjadi sebuah pernyataan yang cukup lengkap “Jika peristiwa tontonan mencakup ‘tiga kekuatan’ (pekerja-tempat-komunitas/penonton) atau ada ‘tiga unsur’ (bersama-saat-tempat) maka peristiwa itu adalah teater.” (Riantiarno, 2003: 7). Pengertian tersebut berisi persyaratan sehingga suatu kegiatan dapat dikatakan sebagai teater. Sesuatu dapat dikatakan teater bermula pada bentuknya yang merupakan pertunjukan atau tontonan dengan melibatkan unsur pelaku dan penonton, serta menambahkan unsur tempat.

Kedua pendapat tentang asal mula teater juga sama dengan pernyataan Corrigan (1927: 8) yang mengatakan “*Theatre from ‘theatron’ (greek a seeing place where one comes to posses a new knowledge) our world ‘theatre’ and ‘theory’ are derived from the some source.*”

Berdasarkan ketiga pendapat di atas dapat diketahui bahwa kata teater berasal dari kata *theatron* yang diambil dari bahasa Yunani. Teater dapat diartikan sebagai tempat dilangsungkannya sebuah pertunjukan yang dilakoni oleh pelaku (pemain dan kru panggung) dan disaksikan oleh penonton sebagai sebuah pertunjukan atau tontonan.

Dalam perkembangannya, pengertian teater banyak mengalami perubahan. Harymawan (1993: 2) pun tampaknya kesulitan dalam menemukan rumusan yang

tepat tentang hakikat teater sesungguhnya. Dua pengertiannya tentang teater yang dipilah menjadi pengertian dalam arti luas dan sempit kurang merepresentasikan makna teater. Dalam arti luas, teater dijabarkan sebagai segala tontonan yang dipertunjukkan di depan banyak orang, seperti ketoprak, wayang orang, ludruk, mamanda, reog, dagelan, akrobatik, dan sebagainya. Sementara dalam arti sempit, teater didefinisikan sebagai drama, kisah hidup dan kehidupan manusia yang diceritakan di atas pentas, disaksikan oleh banyak orang, dengan media: percakapan, gerak dan laku, dengan atau tanpa dekor (layar dan sebagainya), didasarkan pada naskah yang tertulis (hasil seni sastra) dengan atau tanpa musik, nyanyian, dan tarian.

Dalam arti luas, pengertian tersebut senada dengan tiga pendapat yang sudah diuraikan di depan. Sementara pengertian yang dijabarkannya dalam arti sempit tampaknya mengandung keraguan sehingga muncul banyak pembatasan yang cenderung tidak mendukung pengertian sebelumnya. Yang dapat diambil dari pengertian tersebut yaitu upaya Harymawan dalam mengaitkan teater dengan drama sebagaimana yang banyak dikupas oleh pakar.

Pada dasarnya, teater memang tidak bisa dilepaskan dari drama. Bahkan kedua istilah tersebut sering kacau karena kegayutan di antara keduanya sulit untuk dipilah. Ada beberapa pendapat yang secara sederhana menyatakan bahwa teater mengacu pada tempat pertunjukan atau pertunjukannya sendiri, sedangkan drama merujuk pada perbuatan manusia di atas panggung. Pemilahan tersebut rasanya masih terlalu dangkal tanpa melihat hakikat perbedaan dan persamaan di antara keduanya.

Untuk melihat perbedaan antara drama dan teater, perlu dirunut sejarah munculnya kedua istilah tersebut. Rahmanto dan Endah Peni Adji (2007: 1.3-1.5) menguraikan perbedaan antara drama dan teater dengan merunut sejarah kemunculan sampai dengan kecenderungan pemakaiannya sekarang dengan mengacu pada beberapa pendapat ahli. Menurut mereka, drama muncul terlebih dahulu dibandingkan teater. Drama digambarkan sebagai peristiwa pertunjukan dalam upacara-upacara pemujaan terhadap dewa. Dalam upacara pemujaan tersebut, terjadi peningkatan secara kuantitas. Semakin hari pengikutnya semakin banyak sehingga membentuk lingkaran yang mengelilingi tempat pemujaan tersebut. Lingkaran tersebut lalu disebut sebagai teater atau *theatron*. Dengan demikian, dapat dipahami bahwa drama merupakan perbuatan yang dapat ditonton, sedangkan teater adalah tempat untuk menonton perbuatan yang dapat ditonton.

Dalam perkembangannya, kata drama mengalami stagnasi pengertian, sedangkan teater mengalami perluasan. Selain sebagai tempat pertunjukan, teater juga diartikan sebagai sebuah kejadian atau peristiwa yang sedang berlangsung. Bahkan teater juga lebih luas lagi dengan menunjuk pada pertunjukan atau tempat-tempat yang terkait dengan film, radio, dan televisi.

Sementara itu, Rahmanto dan Endah Peni Adji (2007: 1.4) memberikan simpulan tentang pengertian drama dan teater sebagai berikut:

Dalam pengertian yang paling umum drama adalah setiap karya yang dibuat untuk dipentaskan di atas panggung oleh para aktor yang menggambarkan kisah hidup dan kehidupan manusia yang diceritakan dengan gerak dan laku. Sementara teater adalah sebuah istilah lain dari “drama” dalam pengertian yang lebih luas, termasuk pentas, penonton, dan gedung pertunjukan.

Elam (2002: 2) menyatakan bahwa drama diartikan sebagai *that mode of fiction designed for stage representation and constructed according to particular dramatic convention*, sedangkan teater diartikan sebagai, *with the production and communication of meaning in the performance itself and with the systems under lying it*.

Penjelasan-penjelasan di atas sudah cukup memberikan gambaran yang terang tentang perbedaan antara drama dan teater. Akan tetapi, perlu pula dikaji pengertian drama secara terpisah seperti halnya pada penjelasan tentang teater sebelumnya.

Seperti halnya teater yang berasal dari bahasa Yunani *'theatron'*, drama pun berasal dari bahasa yang sama dari kata *'dran'* yang artinya berbuat, *to act*, atau *to do* (Henry Guntur Tarigan, 1993: 69). Riantiarno (2003: 8) memberikan pendapat yang agak berbeda dengan menyatakan bahwa drama berasal dari bahasa Yunani, *draomai* yang artinya bertindak atau berlaku atau berbuat atau beraksi. Meskipun berasal dari kata yang berbeda, namun menunjuk pada referen makna yang sama yaitu berbuat atau beraksi.

Dalam pengertian yang lebih luas, Herman J. Waluyo (2006: 1) mengatakan bahwa drama merupakan tiruan kehidupan manusia yang diproyeksikan di atas pentas. Tiruan kehidupan manusia mengarah pula pada makna berbuat atau bertindak sebagaimana manusia dalam kehidupan sehari-harinya. Hanya di dalam drama, perbuatan atau tindakan tersebut dilakukan di atas panggung. Unsur panggung atau tempat dan cerita menjadi penting di dalam drama. Unsur cerita yang dipentaskan

juga menjadi dasar pemikiran Atar Semi (1993: 156) yang menyatakan bahwa drama adalah cerita atau tiruan perilaku manusia yang dipentaskan.

Cerita dalam drama biasanya dituangkan dalam bentuk naskah. Dikatakan biasanya karena ada pula yang tidak ditulis ke dalam naskah melainkan berdasarkan penguasaan dan dilakukan secara improvisasi di atas panggung. Drama tradisional merupakan contoh yang menggambarkan tidak adanya naskah dalam drama. Kegiatan pemanggungan atau cerita yang dibawakan di atas panggung merupakan bentuk improvisasi pemain dengan gambaran alur yang sudah disepakati dan dipahami bersama. Hal ini misalnya terjadi pada ketoprak, wayang orang, ludruk, dan sebagainya. Berbeda dengan drama modern yang sebagian besar mendasarkan laku di atas panggung pada cerita yang sudah ditulis dalam bentuk naskah. Dengan demikian, ada dua pembagian drama, yaitu drama naskah dan drama pentas.

Atar Semi (1993: 157) berpendapat berkaitan dengan masalah di atas. Pada umumnya, drama mempunyai dua aspek, yakni aspek cerita sebagai bagian dari sastra dan aspek pementasan yang berhubungan dengan seni lakon atau seni teater. Hasanuddin W.S. sengaja menulis buku berjudul Drama Karya dalam Dua Dimensi untuk menjelaskan penggolongan drama di atas. Dalam kaitannya dengan drama sebagai karya sastra, dijelaskan bahwa drama merupakan suatu genre sastra yang ditulis dalam bentuk dialog dengan tujuan untuk dipentaskan sebagai suatu seni pertunjukan (Hasanuddin W.S., 2009: 8).

Pengertian tersebut memberikan celah bagi drama atau teater yang tidak mengenal naskah, seperti yang kebanyakan terjadi dalam teater tradisional. Untuk itu,

commit to user

di dalam tulisan ini akan lebih banyak digunakan istilah teater untuk menyebut teater tradisional agar tidak terjadi kesilapan dalam pemakaiannya.

Selain teater dan drama, masih ada istilah lain yang sering digunakan dalam dunia seni pertunjukan, yaitu sandiwara. Harymawan (1993: 2) mengatakan bahwa istilah sandiwara dicetuskan oleh P.K.G. Mangkunegara VII sebagai pengganti kata *toneel* dalam bahasa Belanda. Sandiwara berasal dari kata *sandi* yang artinya rahasia dan *wara* (*warah*) yang artinya pelajaran. Dengan demikian dapat dirumuskan pengertian sandiwara sebagaimana yang sudah disebutkan oleh Ki Hajar Dewantoro bahwa sandiwara adalah pengajaran yang dilakukan dengan perlambang.

Pada perkembangannya, kata sandiwara tidak begitu populer digunakan. Bahkan kata sandiwara mengalami pergeseran makna peyoratif dan menyempit. Secara peyoratif, kata sandiwara dimaknai sebagai kejadian-kejadian yang dipertunjukkan untuk mengelabui mata alias tidak sungguh-sungguh. Sementara penyempitan makna terjadi karena sandiwara hanya digunakan untuk menyebutkan cerita-cerita yang disiarkan melalui radio atau disebut sandiwara radio. Dengan demikian, istilah sandiwara menjadi kalah populer jika dibandingkan dengan istilah drama atau teater.

Berdasarkan pendapat di atas, dapat disimpulkan bahwa teater adalah sebuah peristiwa yang memadukan unsur suara, gerak, dan rupa dalam jalinan cerita yang diperagakan oleh pemain menjadi sebuah pertunjukan yang disaksikan oleh penonton di atas panggung. Sementara itu, drama dapat didefinisikan sebagai tindakan di atas panggung yang merepresentasikan peristiwa dalam kehidupan.

Drama dan teater merupakan dua hal yang serupa dengan sedikit perbedaan. Persamaannya terletak pada makna sebuah pertunjukan di atas panggung yang merepresentasikan suatu kejadian dalam kehidupan nyata. Sementara perbedaannya hanyalah sudut pandang dari masing-masing orang dalam memaknai kedua istilah tersebut yang berbeda-beda. Di dalam drama ada teater dan di dalam teater ada drama.

2. Sejarah Lahirnya Teater

Tidak ada bukti tertulis yang menyebutkan awal mula lahirnya teater. Orang mengetahui teater hanya berdasarkan ciri-ciri umum yang melatarbelakangi munculnya istilah teater. Riantiarno (2003: 12) menyebutkan bahwa:

Teater Barat berasal dari Yunani/Greek. Sedangkan teater Timur, tumbuh dan berkembang di Cina (Opera Cina), Jepang (Kabuki, Noh, Bunraku), India, Bali (bersumber dari Epos Ramayana dan Mahabharata), Jawa (Wayang). Bentuk dan konvensinya bermacam-macam, misalnya Teater Indian Amerika yang dimaksudkan sebagai upacara ritual mereka.

Mulanya, teater hanya dilakoni sebagai sebuah upacara ritual (keagamaan) sekitar ribuan tahun sebelum masehi. Beberapa bangsa kuno yang memiliki peradaban maju, seperti Maya di Amerika Selatan, Mesir Kuno, Babylonia, Asia Tengah, dan Cina, menggunakan bentuk teater sebagai salah satu cara untuk berhubungan dengan “Yang Mahakuasa”.

Sementara itu, Eko Santoso, dkk. (2009: 24) menyebutkan tiga teori tentang asal mulanya teater, yaitu (1) berasal dari upacara agama primitif; (2) berasal dari nyanyian untuk menghormati seorang pahlawan di kuburannya; dan (3) berasal dari kegembiraan manusia mendengarkan cerita.

Berdasarkan pendapat di atas, dapat disimpulkan bahwa teater bermula dari upacara-upacara ritual yang dilakukan oleh manusia. Upacara-upacara tersebut sudah dilakukan semenjak manusia mulai mengenal peradaban.

Catatan sejarah dan perkembangan teater dimulai pada zaman Yunani Kuno dan Romawi Kuno. Harymawan (1993: 80-81) menjelaskan bagaimana kedua bangsa tersebut melahirkan tokoh-tokoh teater. Di Yunani, ada sedikitnya lima tokoh teater yang terbagi ke dalam dua bentuk, yaitu Aeschylus, Sophocles, dan Euripides (tragedi) serta Aristophanes dan Menander (Komedi). Teater Romawi pun mengambil alih atau mengadaptasi bentuk Teater Yunani. Pertunjukan Teater Romawi dikenalkan oleh Livius Andronicus yang merupakan seorang seniman dari Yunani.

Pada masa selanjutnya, teater terus berkembang seiring dengan perubahan pola berpikir manusia dalam bentuk peradaban. Pada masa Renaissance, muncul istilah Teater Renaissance. Begitu pula dengan Teater Elizabethan. Pada zaman Ratu Elizabeth I bertahta di Inggris, lahirlah dramawan kenamaan William Shakespeare dengan karya-karya besarnya seperti Hamlet, Macbeth, Otello, Romeo & Juliet, dan sebagainya. Sementara pada zaman Renaissance, perubahan besar teater terjadi pada bentuk gedung-gedung pertunjukan yang semakin membaik sejalan dengan perubahan besar pada masanya.

Pada masa-masa setelahnya, teater semakin berkembang. Indonesia pun menerima imbas dari perkembangan teater tersebut. Perdagangan antarnegara yang mulai terjalin membawa serta budaya-budaya negara lain, termasuk seni pertunjukan ke Indonesia.

3. Teater Tradisional dan Teater Modern

Istilah tradisi dan modern dalam teater merupakan dua hal yang sulit dicari batasnya. Itulah yang barangkali menjadi pijakan Yudiaryani (2006: 7) mengutip berbagai alasan yang melatarbelakangi munculnya modernisasi dalam teater di Indonesia yang dikemukakan oleh para ahli. Setidaknya, ada tiga jalur yang mencerminkan perkembangan tersebut. Pertama, jalur pembaratan yang menggeser masyarakat Indonesia yang berwajah petani menjadi wajah keterpelajaran. Kedua, jalur nasionalisme di masa prakemerdekaan yang telah berjalan lebih dari setengah abad. Ketiga, perubahan tatanan politik negara dengan adanya peristiwa G30S PKI. Oleh Yudiaryani, ketiga jalur tersebut menyatu menjadi satu pengertian baru tentang “Indonesia”. Teater Indonesia pun berada dalam lingkaran tersebut.

Saini K.M. mendasarkan penggolongan teater modern, yang olehnya disebut dengan teater Indonesia (*Indonesian Theatre*) berdasarkan sejarah pergerakan Indonesia. Menurutnya, teater Indonesia muncul ketika pertunjukan teater menggunakan bahasa yang disepakati sebagai bahasa persatuan (*lingua franca*), serta menyuarakan aspirasi dan semangat nasionalisme. Tokoh yang dianggap menjadi pencetus teater Indonesia adalah Rustam Effendi yang menulis sebuah naskah *Bebasari* pada tahun 1926. Puncaknya, ketika peristiwa Sumpah Pemuda tahun 1928. (<http://www.mindspring.com/~accra/indoXchange/rendraRef.html>).

Hampir sama dengan pendapat di atas, Kasim Ahmad (1999: 263) juga menyebut teater modern sebagai Teater Indonesia sekaligus sebagai lawan dari teater tradisional. Olehnya, teater tradisional dinyatakan sebagai suatu bentuk teater yang lahir, tumbuh, dan berkembang di suatu daerah etnis, yang merupakan hasil kreativitas kebersamaan suku bangsa di Indonesia. Sementara itu, teater Indonesia didefinisikan sebagai suatu bentuk teater yang tumbuh dan berkembang terutama di kota-kota besar sebagai hasil kreativitas bangsa Indonesia dalam persinggungannya dengan kebudayaan Barat lewat teaternya.

Dijelaskan pula bahwa teater tradisional bertolak dari sastra lisan yang berakar dan bersumber dari budaya tradisi masyarakat etnis lingkungannya. Sastra lisan perlu diberi garis bawah karena teater tradisional tidak mengenal teks tertulis sebagai salah satu cirinya. Teater tradisional diturunkan dari generasi ke generasi melalui tuturan lisan sehingga disebut sebagai sastra lisan.

Sementara itu, Jakob Soemardjo (1992: 99) mengatakan bahwa teater modern di Indonesia muncul dipengaruhi oleh kesenian modern barat di kota. Dengan begitu, teater modern di Indonesia merupakan produk orang-orang kota, diciptakan oleh penduduk kota, dan untuk penduduk kota pula. Teater modern Indonesia berkembang di kota-kota dagang dan pusat-pusat pemerintahan zaman kolonial Belanda (Jakob Soemardjo, 1992: 15). Hal ini berbeda dengan latar belakang munculnya teater tradisional yang berakar dari masyarakat agraria. Teater tradisional berangkat dari upacara-upacara kepercayaan masyarakat tradisional yang memohon agar usaha

agrariannya memperoleh berkah. Maka dilakukan persembahan-persembahan yang kemudian berkembang menjadi tontonan.

Berkaitan dengan tradisional, Edi Sedyawati (1981: 48) berpendapat bahwa predikat tradisional bisa diartikan sebagai segala yang sesuai dengan tradisi, sesuai dengan kerangka pola-pola bentuk maupun penerapan yang selalu berulang. Sementara itu, yang tidak tradisional adalah yang tidak terikat pada kerangka apapun.

Sementara itu, Sutton (2006: 1-2) menjelaskan perbedaan antara tradisional dan modern, dalam hal seni musik. Menurutnya, tradisional, yang meliputi lingkungan tradisional, sistem sosial masyarakat, sistem kepercayaan, dan berbagai produk manusia lainnya dihasilkan dari potensi lokal, diturunkan dari beberapa generasi, dan mengandung pesan-pesan dan ajaran-ajaran tentang kehidupan yang selalu relevan. Pendapat tersebut dihimpun dari hasil mengutip dua pendapat tentang sistem tradisi di Indonesia. Pendapat pertama yang dikutipnya, yaitu pernyataan Umar Kayam sebagai berikut.

Pertama, ia memiliki jangkauan yang terbatas pada lingkungan-kultur yang menunjangnya. Kedua, ia merupakan pencerminan dari satu kultur yang berkembang sangat perlahan, karena dinamika dari masyarakat yang menunjangnya memang demikian. Ketiga, ia merupakan bagian dari satu “kosmos” kehidupan yang bulat yang tidak terbagi-bagi dalam pengkotakan spesialisasi. Keempat, ia bukan merupakan hasil kreativitas individu-individu tetapi tercipta secara *anonym* bersama dengan sifat kolektivitas masyarakat yang menunjangnya.

Pendapat kedua diambil dari Rendra, sebagai berikut: “Tradisi ialah kebiasaan yang turun-temurun dalam sebuah masyarakat. Ia merupakan kesadaran kolektif sebuah masyarakat.”

Sementara modern didefinisikan sebagai suatu bentuk, proses, gaya, atau kondisi yang tidak hanya baru, tetapi juga dapat dipahami sebagai bentuk yang berbeda dari tradisional dan kebanyakan diambil dari budaya lain (dalam hal ini, baik secara langsung maupun tidak langsung diambil dari budaya Barat).

Banyak sekali perdebatan yang terjadi di kalangan para praktisi dalam memetakan teater tradisional dan teater modern. Ada sejumlah pertentangan yang dilandasi oleh perbedaan sudut pandang. Berkaitan dengan hal tersebut, Edy Suyanto (2003: 2) turut terlibat dalam perbedaan tersebut. Secara khusus, ia menyanggah gagasan Nur Zein Hae yang mengatakan bahwa teater modern Indonesia harus mencontoh atau menengok bagaimana teater tradisi di Indonesia dapat tumbuh dan berkembang. Edy Suyanto menolak pernyataan tersebut dan mengatakan bahwa ada sejumlah pola dan syarat yang sangat berlainan antara teater tradisi dengan teater modern.

Teater tradisi hidup dan dihidupi orang-orang yang lebih homogen dan memiliki semangat lokalitas yang tinggi. Mereka mempunyai hubungan yang intens, baik dalam proses kreatif maupun dalam hubungan sosial. Ada semangat kekerabatan yang berusaha selalu mereka tumbuhkan. Kesenian adalah sesuatu yang coba mereka pertahankan sebagai simbol komunal wilayah hidup.

Sedangkan teater modern adalah hasil pembelajaran dari tradisi barat, yang kemudian disikapi sebagai ilmu. Kalaupun toh kemudian ada yang memilih teater sebagai jalan, yang muncul kemudian adalah teater yang hidup dengan semangat memperbaharui yang terus-menerus dengan segala pencarian bentuk kreatifnya sebagai bahasa visual. Tradisi cuma sekadar aksesori, bahkan terkadang sampai melawan tradisi. (Edy Suyanto, 2003: 2)

Indonesia memiliki keragaman budaya yang menyebabkan keanekaragaman tradisi. Banyak di antaranya yang berasal dari kegiatan keseharian penduduknya.

“The performing arts in Indonesia are intimately identified with daily life in its

commit to user

individual and collective expression.” (Salvini dalam Brandon, 1971: 49). Sebut saja ketoprak yang berasal dari aktivitas berkumpul para petani di suatu desa yang kemudian dipentaskan. Dengan demikian, dapat dipahami bahwa teater tradisional berasal dari potensi lokal yang dimiliki oleh suatu masyarakat.

Sementara itu, teater modern berada di luar batasan tersebut. Artinya, teater modern merupakan bentuk baru yang tidak murni produk lokal, tetapi telah mengalami percampuran atau akulturasi dengan kebudayaan Barat. Bahkan tidak hanya di Indonesia, teater tradisional lain di Asia juga dipercayai terpengaruh oleh model teater Barat. Beberapa bentuk pertunjukan teater tradisional di Asia banyak mengadopsi bentuk pertunjukan teater Barat, misalnya teknik pemanggungan, artistik panggung, dan sebagainya. Hal ini bisa dimaklumi karena memang para seniman ataupun pelajar, lebih mengenal seluk-beluk teater Barat seperti Moliere, Tennessee William, ballet, dan sebagainya daripada Teater Noh Jepang, Ketoprak Indonesia, Bangsawan Malaysia, dan sebagainya (Brandon, 1971: 9-11).

Di Indonesia secara khusus, kondisi tersebut agaknya tidak terlalu parah. Artinya, seniman di Indonesia masih sangat sadar dengan potensi lokal yang dimiliki. Teater Mini Kata Rendra yang diplot sebagai bentuk teater modern tidaklah semata-mata bentuk teater baru yang murni diambil dari Barat. Akan tetapi, merupakan bentuk lain dari proses mempertimbangkan tradisi yang menjadi pijakan gerakan kesenian Rendra.

Yudiaryani (2008: 22) menjelaskan proses mempertimbangkan tradisi Rendra di atas. Dikatakan bahwa teater modern Indonesia yang dimunculkan Rendra

commit to user

terpengaruh oleh bentuk teater tradisional. Dengan mengutip pendapat Edi Sedyawati, dijelaskan pula bahwa letak perbedaan antara teater tradisional dan teater modern hanyalah pada bentuk budaya yang menjadi pijakan munculnya teater tradisional. Teater tradisional dibangun berdasarkan latar belakang budaya dan pengetahuan budaya yang sama antarelemanya, sedangkan perubahan pola seperti penggunaan bahasa yang berbeda (bahasa Indonesia), dan tata pemanggungan (*role playing*) yang berbeda menjadikan teater tradisional ini pantas disejajarkan dengan teater modern.

Menurut Rendra, tradisi perlu dipandang sebagai media untuk melakukan inovasi dan menciptakan bentuk baru. Bentuk baru tersebut dikombinasikan dengan unsur modern yang dimiliki oleh tradisi Barat sehingga menghasilkan proses kreatif yang unik, khas, dan dapat dipertanggungjawabkan.

Sulitnya memilahkan antara tradisional dan modern, terutama dalam bidang seni pertunjukan tidak perlu dipandang sebagai permasalahan yang serius. Hal ini justru akan memperkaya model pertunjukan di tanah air. Teater tradisional, misalnya ketoprak, pada masa sekarang sulit dipandang sebagai seni tradisional jika dipandang dari sudut pandang pertunjukan dengan seperangkat komponennya. Hal ini disebabkan karena ketoprak sudah dikemas secara modern dengan tata panggung, sutradara, penulis naskah/skenario, manajemen panggung, dan sebagainya yang merupakan produk Barat. Sementara itu, predikat tradisional tetap dapat dilekatkan jika ketoprak dipandang sebagai kesenian yang lahir dari kreativitas masyarakat lokal dan semangat lokalitas yang tinggi di antara para pelakunya. Dengan demikian,

pemahaman atas tradisional sebagai produk asli inilah yang dapat dipakai untuk membedakan teater tradisional dan teater modern.

Berdasarkan berbagai pernyataan di atas, dapat disimpulkan bahwa teater tradisional adalah teater yang bersumber dari kreativitas dan potensi lokal suatu daerah, dengan mengangkat cerita-cerita yang berkembang dalam daerah tersebut, dan berfungsi memberikan tuntunan bagi masyarakat setempat tentang ajaran-ajaran kebaikan dalam kehidupan. Sementara yang dinamakan teater modern adalah pertunjukan teater yang sudah terpengaruh oleh tradisi Barat. Dengan demikian, teater modern bukanlah produk asli penduduk Indonesia, melainkan suatu bentuk adaptasi dan adopsi, serta akulturasi antara unsur tradisional di Indonesia dengan tradisi Barat sehingga memunculkan bentuk pertunjukan teater yang baru yang berbeda dengan pertunjukan teater tradisional.

4. Pengertian Ketoprak

Ketoprak merupakan salah satu kesenian rakyat di Jawa Tengah yang cukup digemari oleh masyarakat setempat. Ketoprak lahir di Solo sekitar akhir abad XIX dan awal abad XX. Ada pula yang mengatakan bahwa ketoprak berasal dari kota Yogyakarta.

Hatley (2008: 19-20) merujuk pendapat Wijaya dan Sutjipto tentang sejarah awal lahirnya ketoprak. Dikatakan bahwa ketoprak muncul pada pertengahan akhir abad XIX di daerah pedalaman antara kota Surakarta dan Yogyakarta. Pada sekitar tahun 1977, ketoprak mulai dikembangkan sebagai bentuk hiburan musikal di

beberapa daerah di Jawa, yang dipentaskan pascapanen atau dalam suatu perayaan masyarakat. Musik *kothekan* digunakan untuk mengiringi pertunjukan tersebut, yaitu dengan menggunakan lesung dan alu. Pertunjukan tersebut dilangsungkan pada malam hari. Satu atau dua orang memukul lesung, beberapa orang memanggil penduduk desa yang lain, beberapa orang yang datang ikut memukul lesung, dan ada pula yang menari. Awal mulanya seperti itu. Lalu pada akhir abad XIX diberi cerita sederhana. Alat musik pun diperbanyak dengan menambahkan kendang, seruling, dan tamburin.

Hatley tidak bisa memastikan apakah pertunjukan tersebut sudah disebut ketoprak atau belum. Hanya disebutkan bahwa istilah ketoprak diambil dari suara pukulan (*kethok*) yang menghasilkan suara *prak prak prak* yang berirama.

Menurut sumber lain, nama ketoprak memang diambil karena iringan musiknya berbunyi “*prak*” sehingga dipakailah nama ketoprak. Konon, bunyi “*prak*” dihasilkan dari alat musik yang bernama “*tiprak*”.

Tidak banyak sumber resmi yang dapat dirujuk untuk mendeteksi definisi ketoprak. Jakob Soemardjo (1992: 60-62) hanya menyebutkan asal muasal ketoprak serta unsur-unsurnya tanpa memberikan definisi yang pasti tentang pertunjukan ketoprak. Menurutnya, ketoprak lahir sebagai sebuah kebiasaan masyarakat memainkan alat musik, bernyanyi, dan menari. Kebiasaan tersebut lalu diolah sedemikian rupa seiring dengan perjalanan waktu menjadi sebuah pertunjukan yang dinamakan ketoprak. Sumber lain mengatakan bahwa ketoprak adalah kesenian

tradisional yang berupa pementasan drama yang mengangkat cerita-cerita tertentu, biasanya kisah legenda.

Ketoprak dianggap sebagai kesenian rakyat yang tidak *adiluhung*. Artinya, kesenian ini merupakan kesenian masyarakat rendah. Berbeda dengan kesenian wayang yang memang sangat *adiluhung* karena merupakan kesenian yang sangat digemari di kalangan kerajaan. Hatley (2008: 18) mengatakan “*Ketoprak had no such courtly aura.*” Hal ini disebabkan karena ketoprak dipentaskan dengan menyajikan cerita-cerita legenda dan kerajaan pada masa lalu dalam bentuk tradisi lisan yang berkembang di lapisan masyarakat rendah dengan menyampaikan tema-tema yang relevan dengan kehidupan sehari-hari masyarakat tersebut dan dikemas secara lucu.

Eko Santosa, dkk (2009: 30) mengatakan bahwa salah satu unsur yang paling menonjol dalam ketoprak adalah penggunaan unggah-ungguh bahasa Jawa. Di sana ada tiga tingkatan bahasa Jawa yang digunakan, yaitu *ngoko* (biasa), *krama*, dan *krama inggil*.

Kasim Ahmad sebagaimana dikutip oleh Herman J. Waluyo (2006: 73) mengklasifikasikan teater tradisional menjadi tiga, yaitu teater rakyat, teater klasik, dan teater transisi. Sementara ketoprak masuk dalam kategori teater rakyat. Disebutkan pula bahwa salah satu sifat teater rakyat adalah improvisasi, sederhana, spontan, dan menyatu dengan kehidupan rakyat.

Dalam tulisannya yang lain, Kasim Ahmad (1999: 267) menyebutkan ciri-ciri teater tradisional yang lain. Salah satu ciri yang esensial dari teater tradisional ialah proses kreatifnya yang didukung oleh sistem kebersamaan, tidak ada penonjolan

individu sebagai pencipta karya. Teater tradisional didasarkan pada intuisi para pemainnya. Ciri penting yang lain dalam teater tradisional yaitu konsep pertunjukan yang multi media ekspresi yang terpadu.

Berdasarkan uraian di depan, dapat dipahami bahwa ketoprak merupakan salah satu kesenian tradisional (teater rakyat) yang lahir dan berkembang di Jawa Tengah yang mengetengahkan cerita-cerita kehidupan rakyat, juga sering berupa cerita legenda, dipadukan dengan unsur tarian, tembang, dan iringan musik.

5. Unsur-unsur Teater

Teater merupakan seni pertunjukan yang sangat kompleks yang di dalamnya terjadi perkawinan antara beberapa unsur. Unsur-unsur jalin-menjalin membentuk satu rangkaian yang tidak dapat dipisahkan. Unsur pelaku sebagai unsur utama ditopang dengan unsur benda, suara, dan ruang sebagai penopangnya dan dijalin oleh sebuah cerita sehingga terwujudlah sajian dalam bentuk seni pertunjukan. Semua unsur ini tidak dapat dilepaskan salah satu karena akan menciderai nilai pertunjukan dalam teater sendiri.

Unsur pelaku di dalam pertunjukan drama ada beberapa macam. Di sana ada pemain, sutradara, kru panggung, bahkan penonton. Ada pula unsur penopang yang berupa panggung, tata busana, musik, tata cahaya, dan tata rias. Kedua unsur tersebut dirangkai oleh cerita dan bersama-sama membangun cerita sehingga terjadilah sebuah pertunjukan teater secara lengkap, yaitu sebuah pertunjukan yang menceritakan

kehidupan manusia di atas panggung yang diperankan oleh pelaku dengan berbagai unsur penunjangnya dan disaksikan oleh penonton.

Untuk memperjelas dan mempertegas pendapat tersebut, ada baiknya diuraikan satu per satu unsur secara terpisah. Namun, perlu kiranya diuraikan definisi teater yang berkaitan dengan hal tersebut. Teater adalah salah satu bentuk kegiatan manusia yang secara sadar menggunakan tubuhnya sebagai unsur utama untuk menyatakan dirinya yang diwujudkan dalam suatu karya seni suara, bunyi, dan rupa yang dijalin dalam cerita pergulatan kehidupan manusia. Dari pengertian tersebut, dapat ditarik simpulan bahwa unsur-unsur teater yaitu (1) tubuh atau manusia sebagai unsur utama (pemeran/pelaku/pemain); (2) gerak sebagai unsur penunjang; (3) suara sebagai unsur penunjang (kata); (4) bunyi sebagai unsur penunjang (bunyi benda, efek, dan musik); (5) rupa sebagai unsur penunjang (cahaya, rias, kostum, dan properti); dan (6) lakon sebagai unsur penjalin (cerita, noncerita, fiksi, dan narasi).

Sedikit berbeda dengan pernyataan tersebut, Hasanuddin W.S. (2009: 171) mengatakan bahwa unsur-unsur drama dalam kaitannya dengan seni pertunjukan dibagi menjadi dua bagian besar, yaitu (1) unsur utama, terdiri dari sutradara, pemain, teknisi (pekerja panggung), dan penonton, serta (2) sarana pendukung, yang terdiri dari pentas dan komposisinya, kostum (busana), tata rias, pencahayaan, serta tata suara dan ilustrasi musik.

Perbedaan yang mencolok dalam dua pendapat di atas tampak dalam unsur cerita atau lakon yang tidak disebutkan dalam pendapat kedua. Hasanuddin W.S. kurang mencermati adanya unsur cerita sebagai penjalin di antara unsur-unsur yang

ada. Dengan demikian, dapat dipahami bahwa ada tiga unsur penting dalam teater, yaitu manusia sebagai unsur utama, benda sebagai unsur penunjang, dan lakon sebagai unsur penjalin.

a. Pemain

Secara teknis, sebuah pertunjukan teater dimulai dari cerita yang disodorkan oleh sutradara kepada pemain dan kru panggung. Kru panggung menyiapkan segala kebutuhan fisik dalam pementasan, sedangkan pemain bertugas menyampaikan cerita kepada penonton.

Untuk mentransformasikan cerita di atas panggung, pemain harus mampu menghidupkan tokoh dalam cerita lakon menjadi sosok yang nyata. Di dalam teater, perwujudan tokoh tersebut biasa disebut dengan karakter. Harymawan (1993: 25) menyebut karakter sebagai tokoh yang hidup, bukan mati. Di dalam menghidupkan karakter ini, tokoh dibekali dengan sifat-sifat karakteristik yang tiga dimensional, yaitu (a) dimensi fisiologis, yang berkaitan dengan usia, jenis kelamin, keadaan tubuh, ciri-ciri muka, dan sebagainya; (b) dimensi sosiologis, berupa status sosial, pekerjaan atau jabatan, pendidikan, kehidupan pribadi, pandangan hidup dan agama, suku bangsa, dan sebagainya; dan (c) dimensi psikologis, yaitu latar belakang kejiwaan yang meliputi mentalitas, sikap dan kelakuan, serta IQ atau kecerdasan.

Dimensi-dimensi tersebut diperlukan juga dalam pemilihan pemain atau yang dikenal dengan istilah *casting*. Dalam hal ini, seorang sutradara tentu sangat mempertimbangkan ketiga dimensi tersebut. Tujuannya adalah mendapatkan pemain

yang sesuai dengan kebutuhan cerita atau naskah didasarkan pada penafsiran sutradara.

Tahapan setelah pemain terpilih yaitu berlatih memeragakan peranan yang didapatkan. Tahapan-tahapan latihan aktor ini sangat banyak. Pada intinya, seorang aktor harus memiliki tubuh yang kuat, suara yang keras, dan rasa yang peka. Metode-metode pelatihan dalam teater pun tidak pernah jauh dari hal-hal tersebut.

Menurut Edward A. Wright (dalam Herman J. Waluyo, 2006: 30) ada lima syarat yang harus dimiliki oleh seorang calon aktor, yaitu (1) sensitif, yaitu mudah memahami aktor yang akan diperankan; (2) sensibel, yaitu sadar akan yang baik dan yang buruk; (3) kualitas personal yang memadai; (4) daya imajinasi yang kuat; dan (5) stamina fisik dan mental yang baik.

Kelima hal tersebut harus disertai lima macam daya kepekaan yaitu (1) kepekaan (mudah mengerti) akan ekspresi mimik; (2) kepekaan terhadap suasana pentas; (3) kepekaan terhadap penonton; (4) kepekaan terhadap suasana; dan (5) ketepatan proporsi peran yang dibawakan (tidak lebih dan tidak kurang).

Pendapat di atas menekankan pentingnya penjiwaan dalam bermain peran. Seorang pemain tidak hanya dituntut mampu mengucapkan kata-kata dengan intonasi dan gaya yang tepat, tetapi lebih dari itu adalah kekuatan dari dalam diri aktorlah yang menentukan kualitas seorang pemain. Ikranagara dalam tulisannya yang dirangkum oleh Nandang Aradea (2009: 52) menyebutkan adanya dua unsur dalam akting, yaitu (1) peran yang dimasukkan dalam diri dan unsur ini tidak tampak sebab berada di dalam diri seorang aktor dan (2) unsur yang tampak dan terdengar. Kedua

unsur tersebut harus ada pada diri pemain agar dapat menghasilkan kekuatan bermain yang disebut sebagai “menjelma” dalam tulisan tersebut.

Untuk memenuhi dua unsur tersebut, Rendra dan Boleslavsky patut dipadukan dalam diri seorang pemain. Rendra berbicara tentang berbagai teknik dasar keaktoran pemain, sedangkan Boleslavsky memberikan penjelasan tentang pentingnya konsentrasi dalam bermain peran.

Rendra dalam bukunya *Tentang Bermain Drama* (1976) menyebutkan tujuh langkah teknis yang harus dikuasai oleh aktor ketika bermain, yaitu (1) teknik muncul; (2) teknik memberi isi; (3) teknik pengembangan; (4) teknik membina puncak-puncak; (5) teknik timing; (6) tempo permainan; dan (7) bergerak dengan alasan.

Sementara itu, Boleslavsky mengutarakan Enam Pelajaran Pertama Seorang Aktor yang merupakan penyempurnaan teori Stanislavsky. Enam hal tersebut yaitu (1) konsentrasi; (2) ingatan emosi; (3) laku dramatis; (4) pembangunan watak; (5) observasi; dan (6) irama. Konsentrasi menjadi kekuatan utama yang ditonjolkan oleh Boleslavsky sebagai modal utama seorang aktor.

Kedua tokoh tersebut patut diteladani seorang pemain. Keduanya memberikan pedoman awal bagi aktor dalam menjalankan peranannya di dalam panggung sehingga dapat tampil dengan nyata dan relevan. Didi Petet mengatakan: “Akting adalah suatu seni peran di mana kita bisa menghidupkan sebuah peran yang sesuai dengan kebutuhan saat ini” (Nandang Aradea, 2009: 38). Arti menghidupkan memiliki jangkauan makna yang sangat luas dan sulit dilakukan oleh pemain pemula

karena memiliki dimensi hidup dalam dunia yang dibangun sendiri, terpisah dari kehidupan sesungguhnya yang sedang dijalani. Dapat dikatakan bahwa seorang aktor harus bisa melepaskan diri dari dirinya dan menjadi benar-benar orang lain di atas panggung.

b. Sutradara

Sutradara adalah tokoh sentral dalam sebuah pertunjukan teater. Sutradara merupakan orang yang bertugas mengkoordinasikan segala anasir pertunjukan dari awal sampai akhir. Meskipun peranannya sangat vital, sutradara tergolong hal baru dalam dunia seni pertunjukan. Sutradara baru dikenal bahkan pada sekitar 200 tahun yang lalu. Teater tradisional Indonesia adalah contoh pertunjukan teater yang tidak menggunakan jasa sutradara sebagai penanggung jawab utama pertunjukan, melainkan mengoptimalkan kerja produser. Laku pemain di atas panggung bersifat improvisasi saja.

Seorang sutradara harus mengerti dengan baik hal-hal yang berhubungan dengan pementasan. Oleh karena itu, kerja sutradara dimulai sejak merencanakan sebuah pementasan, yaitu menentukan lakon. Setelah itu tugas berikutnya adalah menganalisis lakon, memilih pemain, menentukan bentuk dan gaya pementasan, memahami dan mengatur *blocking* serta melakukan serangkaian latihan dengan para pemain dan seluruh pekerja artistik hingga karya teater benar-benar siap untuk dipentaskan.

Berdasarkan sejarah kemunculan dan perkembangannya, ada dua teori dalam penyutradaraan, yaitu Teori Gordon Craig dan Teori *laissez faire* (Harymawan, 1993: 64-65). Teori Gordon Craig melukiskan bahwa sutradara adalah seorang pelukis di dalam pementasan. Sutradara mengejawantahkan idenya lewat aktor dan aktris. Dengan demikian, sutradara berlaku sebagai seorang diktator dalam pementasan. Teori *laissez faire* merupakan kebalikannya. Teori ini menyebutkan bahwa tugas sutradara hanya membantu aktor dan aktris mengekspresikan dirinya dalam lakon, seorang supervisor yang membiarkan aktor dan aktris bebas mengembangkan konsepsi individualnya.

Kedua teori tersebut masing-masing memiliki kelebihan dan kelemahan. Maka, Harymawan pun menyebut bahwa sutradara yang baik atau ideal adalah sutradara yang sekaligus menjadi interpretator dan kreator. Sementara itu, cara penyutradaraan yang baik adalah perkawinan antara kedua teori di atas.

Sutradara bertanggung jawab menyatukan seluruh kekuatan dari berbagai elemen teater (Riantiarno, 2003: 127). Hal ini berkaitan dengan tugas-tugas seorang sutradara. Lanjutnya, ia menyebutkan ada tujuh tugas seorang sutradara, yaitu: (a) memilih naskah lakon; (b) memilih pemain dan pekerja artistik; (c) bekerja sama dengan staf artistik dan nonartistik; (d) menafsir naskah lakon dan menginformasikannya kepada seluruh pekerja (artistik dan nonartistik); (e) menafsir karakter peranan dan menginformasikannya kepada seluruh pemain; (f) melatih pemain agar bisa memainkan peranan berdasar tafsir yang sudah dipilih; dan (g)

mempersatukan seluruh kekuatan dari berbagai elemen teater sehingga menjadi sebuah pertunjukan yang bagus, menarik, dan bermakna.

Pendapat yang berbeda datang dari Harymawan (1993: 66-79) yang menyebutkan tujuh tugas sutradara sebagai berikut: (a) menentukan nada dasar; (b) menentukan *casting*; (c) tata dan teknik pentas; (d) menyusun *mise en scene*; (e) menguatkan atau melemahkan *scene*; (f) menciptakan aspek-aspek laku; dan (g) mempengaruhi jiwa pemain.

Perbedaan keduanya hanya pada persoalan teknis. Riantiarno menulis berdasarkan pengalamannya sebagai sutradara di Teater Koma, sedangkan Harymawan menuliskannya secara umum sebagai gambaran dasar tentang tugas sutradara. Dalam hal ini, pembagian tugas sutradara menurut Harymawan lebih berterima karena sifatnya yang lebih umum.

c. Penonton

Penonton menjadi unsur utama dalam teater karena tanpanya apalah artinya sebuah pertunjukan teater. Eric Bentley menyebutkan bahwa "sesuatu" dibuat oleh A (seniman) menjadi B (karya seni) untuk C (penonton) (Yudiaryani, 2006: 3). Penonton merupakan elemen penting sehingga sebuah pertunjukan bisa disebut sebagai teater. Pemain, sutradara, dan seperangkat pendukungnya bekerja untuk menyampaikan pesan dalam teks lakon kepada penonton.

Menyaksikan sebuah pertunjukan teater merupakan hiburan tersendiri bagi penonton. Selain itu, penonton juga berkeinginan untuk mengambil amanat dari

pertunjukan yang ditonton. Harymawan (1993: 193) menyebutkan tiga alasan penonton menyaksikan pertunjukan teater, yaitu ingin tertawa, untuk menangis, dan untuk digetarkan hatinya karena terharu. Seorang penonton menyaksikan teater sebagai dunia khayalan dan ilusi yang mampu mengobati atau mengurangi penat dalam dunia sesungguhnya.

Lanjutnya, Harymawan pun menuliskan beberapa alasan lain penonton menyaksikan pertunjukan teater. Teater memecahkan rutin kehidupan manusia, memberikan istirahat bagi kerutan-kerutan dahi manusia dengan memberikan hiburan dan pemuasan kebutuhan yang tidak terisi dalam pekerjaan atau kehidupannya sehari-hari. Teater juga memberikan pengalaman seni dan keindahan yang unik secara emosional. Daya tariknya terletak pada kemungkinan manusia untuk mengambil bagian secara khayali dalam aksi-aksi dramatis.

Inilah peranan penonton dalam pertunjukan teater. Penonton adalah raja yang menginginkan dilayani oleh para abadinya. Penonton menginginkan sebuah pertunjukan yang baik dan menghibur. Untuk itulah seorang atau sekelompok orang yang sedang menjalani proses teater harus menampilkan sebaik mungkin pementasan agar penonton merasa puas dengan pertunjukan yang disaksikannya. Karena itulah, Hasanuddin W.S. (2009: 212) mengatakan bahwa keinginan penonton menyaksikan pementasan drama adalah untuk terhibur (tertawa) dan terharu (sedih, menangis), dan bukan untuk bertemperamental (marah-marah). Bertemperamental adalah wujud dari ketidakpuasan penonton sebagai akibat dari ketidaksempurnaan pertunjukan.

d. Tata panggung

Dalam teater, tata panggung sering disebut dengan istilah *scenery*. Dalam istilah lain, sering dipakai pula istilah *set* panggung, *setting* panggung, atau dekorasi. Harymawan (1993: 108) mendefinisikan dekorasi (*scenery*) sebagai pemandangan latar belakang (*background*) tempat memainkan lakon. Pengertian tersebut meliputi pula peletakan perabot (properti) dan komposisi panggung.

Riantiarno (2003: 68) memberikan pemilahan yang jelas antara set/dekor, *set property*, *hand property*, dan properti. Menurutnya, set/dekor adalah bagian benda/gambar di panggung yang sifatnya permanen, misalnya rumah. *Set property* yaitu isi dari rumah itu, kursi, meja, lemari, dan sebagainya. *Hand property* adalah properti yang dibawa oleh pemain. Sedangkan properti adalah pelengkap dari *set property*.

Tata panggung adalah pengelolaan unsur kebendaan yang ada di panggung. Penataan yang dilakukan harus mematuhi prosedur kerja yang telah digariskan. Sebagaimana pemain, penata panggung pun harus mempelajari naskah terlebih dahulu sebelum menata atau mendekor panggung. Dari naskah yang dibaca, penata panggung menggambar, mengkomunikasikan dengan sutradara, pemain, dan kru panggung lainnya, lalu merealisasikan ide dan gagasannya tersebut.

Fungsi utama set panggung adalah sebagai penunjang bagi terciptanya tempat, waktu, dan keadaan/suasana (Riantiarno, 2003: 63). Tata panggung yang baik adalah yang mampu merepresentasikan tempat, ruang, waktu, dan suasana dalam adegan di panggung serta menjadi bagian yang menyatu dari sebuah pementasan. Dengan

demikian, pemahaman dan penafsiran terhadap naskah menjadi hal yang sangat dibutuhkan oleh seorang penata panggung.

Secara khusus, unsur-unsur di atas panggung ditata sedemikian rupa sehingga bisa memberikan gambaran lengkap yang berfungsi untuk menjelaskan suasana dan semangat lakon, periode sejarah lakon, lokasi kejadian, status karakter peran, dan musim ketika lakon dilangsungkan.

Perlu diketahui pula jenis-jenis panggung yang biasa digunakan dalam pertunjukan teater karena hal ini berpengaruh terhadap kerja penata panggung. Ada beberapa jenis panggung, tetapi oleh Riantiarno (2003: 64-65) hanya disebutkan dua saja, yaitu panggung prosenium dan panggung arena. Panggung prosenium adalah panggung yang hanya dapat dilihat penonton dari satu sisi saja, yaitu dari depan. Panggung arena adalah panggung yang dikelilingi penonton sehingga setiap sudut bisa dilihat oleh penonton.

Eko Santosa, dkk. (2009: 391) menambahkan jenis panggung *trust* selain dua jenis panggung sebelumnya. Panggung *trust* hampir mirip dengan panggung prosenium tetapi dua pertiga bagian panggung menjorok ke penonton sehingga sisi kanan dan kiri panggung bisa ditempati penonton. Panggung jenis ini biasa dinamai pula dengan panggung jenis tapal kuda.

Berdasarkan jenis-jenis panggung yang ada, penata panggung harus memperhitungkan perspektif penonton. Set tidak boleh mengganggu pandangan penonton dari sisi manapun. Penataan set harus memperhitungkan besar panggung, arena bermain, dan sebagainya. Intinya, tugas tata panggung hanya mendukung

jalannya pementasan, memberikan ilustrasi, dan tidak berdiri sendiri sebagai cabang kesenian lain.

e. Tata cahaya

Sama halnya dengan tata panggung, tata cahaya juga berperan membantu pementasan di panggung. Tata cahaya berfungsi menerangi panggung, memberi suasana, memberi bentuk, dan memisahkan antara panggung dengan penonton. Atas fungsinya sebagai penerang panggung, dapat dikatakan bahwa cahaya merupakan unsur terpenting dalam pementasan teater. Sebagaimana teater tradisional wayang, unsur terpentingnya adalah *blencong* yang dapat membentuk bayangan (wayang) itu sendiri.

Mark Carpenter (dalam Eko Santosa, dkk., 2009: 331-332) menjelaskan adanya empat fungsi dasar tata cahaya, yaitu penerangan, dimensi, pemilihan, dan atmosfer. Fungsi penerangan sebagaimana telah disebutkan di depan yaitu mempertunjukkan aktivitas di panggung. Fungsi dimensional berupa kemampuan cahaya dalam membentuk benda di panggung. Cahaya juga dapat digunakan untuk menentukan atau memilih objek yang hendak disinari. Yang paling menarik dari tata cahaya yaitu kemampuannya dalam membangun suasana panggung dengan kombinasi warna, intensitas cahaya, dan bentuk-bentuk cahaya yang dihasilkan.

Keempat fungsi pokok tata cahaya di atas tidak berdiri sendiri. Artinya, masing-masing fungsi memiliki interaksi (saling mempengaruhi). Fungsi penerangan dilakukan dengan memilih area tertentu untuk memberikan gambaran dimensional objek, suasana, dan emosi peristiwa.

Tugas seorang penata cahaya sama dengan penata panggung, yaitu mendukung permainan di panggung, memberikan ilustrasi dan suasana panggung, serta menjadi bagian yang menyatu dengan permainan di panggung. Keseluruhannya menjadi sebuah kepaduan dalam kerangka pementasan teater.

f. Tata suara

Tata suara dalam hal ini berupa instrumen yang mengiringi sebuah pertunjukan teater. Wujudnya bisa berupa musik, efek suara, dan juga seperangkat teknologi yang dikembangkan untuk menghasilkan bunyi. Fungsinya sama dengan tata artistik yang lain yaitu memberi suasana dalam pertunjukan teater. Musik biasanya digunakan pula untuk membangkitkan emosi pemain, mengatur tempo dan irama permainan, dan menambah nuansa sehingga muncul suasana tertentu. Efek suara biasanya dihadirkan ketika suatu adegan perlu penekanan. Misalnya suara hujan, petir, pistol, telepon, dan sebagainya. Pada teater modern, suara pemain bahkan sudah dibantu dengan menghadirkan teknologi, misalnya teknik miking, penguat suara, dan sebagainya.

g. Tata busana

Untuk mendukung watak dan karakter tokoh, dibutuhkan busana yang mampu memisahkan, membedakan, dan memberikan bentuk pada masing-masing tokoh. Salah satu yang membedakan tokoh juragan dan pembantu adalah pakaian yang dikenakannya.

Eko Santosa, dkk. (2009: 310) menjelaskan fungsi busana dalam teater, yaitu (a) mencitrakan keindahan penampilan; (b) membedakan satu pemain dengan pemain yang lain; (c) menggambarkan karakter tokoh; (d) memberikan efek gerak pemain; dan (e) memberikan efek dramatik. Fungsi-fungsi tersebut akan tampak ketika dikaitkan dengan lakon yang dibawakan.

Tata busana sendiri didefinisikan sebagai segala sandangan dan perlengkapannya (*accessories*) yang dikenakan di dalam pentas (Harymawan, 1993: 127). Pengertian segala mengacu pada semua yang dikenakan oleh pemain, baik baju, celana, topi, sepatu, syal, dan sebagainya. Oleh karenanya, dijelaskan pula bahwa busana dalam pertunjukan teater digolongkan menjadi lima bagian, yaitu (a) pakaian dasar atau *foundation*; (b) pakaian kaki/sepatu; (c) pakaian tubuh/*body*; (d) pakaian kepala/*headdress*; dan (e) perlengkapan-perengkapan/ *accessories*.

h. Tata rias

Hampir sama dengan tata busana, tata rias pun memiliki fungsi yang sama. Fungsi karakterisasi pemain menjadi hal terpenting dalam teater. Dengan rias, pemain dapat disulap menjadi karakter yang sesuai dengan tuntutan dan kebutuhan pertunjukan teater. Tata rias berkaitan erat dengan tata busana. Keduanya akan selalu berunding untuk memperoleh karakter yang sesuai dengan tuntutan dan kebutuhan pertunjukan.

Harymawan (1993: 135) menjelaskan kegunaan rias dalam teater sebagai berikut: (a) merias tubuh manusia, artinya mengubah yang alamiah (*nature*) menjadi

yang budaya (*culture*) dengan prinsip mendapatkan daya guna yang tepat; (b) mengatasi efek tata lampu yang kuat; dan (c) membuat wajah dan kepala sesuai dengan peranan yang dikehendaki. Sementara Riantiarno (2003: 72) memberikan penjelasan yang lebih sederhana tentang manfaat tata rias yaitu untuk memperjelas wajah dan ketokohan pemain.

Dengan balutan busana dan riasan yang sesuai dengan karakter tokoh, dipadukan dengan teknik bermain dan penjiwaan yang memadai, jadilah sebuah akting di atas panggung.

i. Cerita atau lakon

Unsur terpenting dari teater adalah cerita atau lakon. Unsur ini merupakan jawaban dari semua pertanyaan tentang unsur-unsur yang lain. Melalui cerita inilah sutradara memilih pemain, pemain memainkan perannya, kru artistik mendesain, dikombinasikan, lalu disajikan di hadapan penonton. Semua komponen dalam teater akan dipadukan dan disatukan melalui naskah atau cerita.

Kesembilan unsur yang telah disebutkan di atas sebenarnya dapat diringkas menjadi tiga unsur saja, yaitu pelaku atau manusia sebagai unsur utama, artistik sebagai unsur penunjang, dan cerita sebagai unsur penjalin. Unsur utama meliputi sutradara, pemain, dan penonton. Artistik meliputi tata panggung, tata cahaya, tata busana, tata rias, dan tata suara. Sementara itu, cerita tetap berdiri sendiri sebagai unsur penjalin di antara semua unsur yang ada.

6. Struktur Teater

Membicarakan struktur drama akan membawa kembali pada dua penggolongan drama sebagaimana yang sudah dibahas sebelumnya, yaitu drama naskah dan drama pentas. Drama naskah berarti drama sebagai salah satu genre sastra yang memiliki struktur sebagai unsur-unsur penyusunnya, sedangkan drama pentas sudah terlebih dahulu diuraikan unsur-unsur pendukungnya.

Bakdi Soemanto (2001: 346) menjelaskan pendapatnya mengenai unsur drama, bahwa unsur-unsur sebuah pementasan yaitu tema, plot atau alur, tokoh, pertunjukan waktu dan tempat, dan konflik. Selanjutnya, beliau memberikan penekanan pada alur sebagai hal utama di dalam sebuah pementasan. Menurut Bakdi Soemanto, pergerakan alur dibagi ke dalam lima tahapan, yaitu pengenalan masalah, awal perumitan masalah, pengawatan masalah, menuju puncaknya, dan penyelesaian.

Berbeda dengan Bakdi Soemanto, Needlans (1993: 84-94) menjelaskan bahwa unsur-unsur teater adalah adanya: (1) pemusatan; (2) metafora; (3) ketegangan; (4) upacara ritual; (5) kekontrasan; (6) benda-benda simbolik; (7) waktu; (8) tempat; (9) fungsional; (10) kreatif; dan (11) peran. Namun, penggolongan ini tampaknya terlalu menyulitkan karena kurang menunjukkan pemilahan yang tepat antarunsurnya.

Sementara itu, Edi Sedyawati (1981: 42) mengklasifikasikan unsur teater dalam alur cerita, sastra, dialog, gaya laku, dan tata rupa. Pada teater tradisi, unsur-unsur ini memiliki pola-pola tertentu.

Berdasarkan pendapat di atas, peneliti memilih pembagian unsur-unsur teater sebagai berikut:

a. Plot atau Alur

Salah satu bagian penting dalam cerita adalah plot atau sering pula disebut dengan alur. Alur merupakan unsur drama yang dapat mengungkapkan peristiwa-peristiwa melalui jalinan cerita yang berupa elemen-elemen yang dapat membangun satu rangkaian cerita. Menurut Stanton (1965: 14), secara umum, alur dijabarkan sebagai rangkaian peristiwa-peristiwa dalam cerita. Rangkaian peristiwa yang ada dalam cerita memiliki hubungan kausalitas, yaitu hubungan sebab-akibat suatu peristiwa yang saling menyebabkan atau menjadi dampak dari peristiwa lain.

Sementara itu, Kenney (1966: 14) memberikan penekanan pada hubungan kausalitas rangkaian peristiwa dalam alur. Alur tidak hanya sekadar rangkaian peristiwa dalam cerita saja, tetapi mencakup di dalamnya urutan peristiwa yang disusun berdasarkan hubungan kausalitas (sebab-akibat).

Dalam hubungannya dengan cerita dalam teater, Herman J. Waluyo (2002: 8) mengatakan bahwa plot adalah jalinan cerita atau kerangka dari awal hingga akhir yang merupakan jalinan konflik antara dua tokoh yang berlawanan. Dijelaskan pula di dalamnya bahwa pertentangan dua tokoh yang saling berlawanan tersebut akan menghasilkan konflik. Semakin lama konflik semakin memuncak sampai pada tingkatan klimaks, lalu berakhir pada sebuah penyelesaian.

Pendapat tersebut sama dengan pernyataan yang disampaikan oleh Atar Semi (1993: 161) bahwa alur dalam sebuah pertunjukan (drama) sama dengan novel atau

cerita pendek, yaitu rentetan dari awal sampai akhir. Meskipun tidak memberikan penjelasan secara mendetail, pengertian awal sampai akhir tentu saja mengarah pada berbagai hal yang saling berkaitan. Hampir sama dengan pendapat Atar Semi, Adjib Hamzah (1985: 96) mengatakan bahwa plot adalah keseluruhan peristiwa di dalam skenario.

Berdasarkan pendapat-pendapat yang telah dikemukakan di atas, dapat disimpulkan bahwa plot atau alur dalam cerita drama memiliki pengertian sebagai keseluruhan peristiwa yang dirangkaikan dalam hubungan kausalitas sehingga membentuk sebuah jalinan cerita yang padu. Alur dalam drama dapat dilihat dari dialog-dialog antartokoh yang memerankannya. Di dalamnya ada pertentangan, pertemanan, persekongkolan, dan sebagainya sehingga menimbulkan konflik yang akan menjadikannya sebuah cerita yang padu.

Cerita yang baik adalah cerita yang disusun atas rangkaian cerita yang logis, saling berhubungan satu dengan yang lain, dan menghadirkan kemenarikan pada bagian akhirnya. Pernyataan tersebut merupakan persyaratan yang mesti dipenuhi dalam sebuah alur. Ada tahapan-tahapan dalam setiap peristiwa yang ada dalam alur sebagaimana pendapat para ahli berikut ini.

Pembagian alur dalam drama sejauh ini masih mengacu pada dua pendapat. Pendapat pertama dikemukakan oleh Aristoteles (klasik) yang membagi alur menjadi empat bagian, yaitu *protasis*, *epitasio*, *catastasis*, dan *catastrophe*. Pendapat kedua dikemukakan oleh Gustav Freytag (modern) yang membagi alur menjadi tujuh

bagian, yaitu *exposition*, *complication*, *climax*, *resolution*, *conclusion*, *catastrophe*, dan *denouement* (Harymawan, 1993: 18).

Herman J. Waluyo (2002: 8-11) juga mengutip pendapat Gustav Freytag. Menurutnya, unsur-unsur alur terbagi atas: (a) *exposition* atau pelukisan awal cerita; (b) komplikasi atau pertikaian awal; (c) klimaks atau titik puncak cerita; (d) resolusi atau penyelesaian atau *falling action*; dan (e) *catastrophe* atau *denouement* atau keputusan.

Sementara itu, Atar Semi (1993: 161-162) juga menyatakan bahwa alur memiliki garis besar yang hampir sama dengan pendapat di atas. Menurutnya, secara garis besar, alur drama terbagi atas: (a) klasifikasi atau introduksi, yakni pengenalan terhadap tokoh-tokoh dan permulaan konflik; (b) konflik yaitu munculnya suatu problem; (c) komplikasi, yaitu munculnya persoalan-persoalan baru yang membuat permasalahan menjadi semakin rumit; dan (d) penyelesaian (*denouement*), yaitu persoalan atau permasalahan sudah mulai ada pemecahan atau penyelesaiannya.

Pendapat yang lain dikemukakan oleh Hudson sebagaimana dikutip oleh Adhy Asmara (1979: 55) yang membagi plot drama atau teater menurut apa yang dinamakan garis lakon (*dramatic line*), yaitu (a) lakon; (b) penanjakan laku (*rising action*); (c) klimaks krisis atau timbal balik; (d) penurunan laku (*the falling action*); dan (e) keputusan (*catastrophe*).

Berdasarkan pendapat-pendapat tersebut, dapat disimpulkan bahwa alur dalam drama memiliki bagian-bagian: (a) eksposisi, klasifikasi, atau pengenalan; (b) konflik

atau pertikaian awal; (c) komplikasi; (d) klimaks atau titik puncak cerita; dan (e) penyelesaian (*denouement*).

Di dalam teater tradisional, pembagian alur seperti tersebut di atas agaknya dieksekusi dengan cara yang sedikit berbeda. Pada dasarnya, teater tradisional memiliki bagian-bagian alur yang sama. Hanya saja, ada bagian-bagian tertentu yang sengaja diselipkan di tengah-tengah alur yang sedang berjalan. Demikianlah pendapat yang disarikan dari pernyataan Edi Sedyawati (1981: 43) yang mengklasifikasikan alur teater tradisional dalam pembabakan tertentu yaitu ada adegan-adegan pembukaan dan penutupan, ada urutan babak yang telah ditentukan, ada bagian-bagian penyeling cerita. Di dalam beberapa teater tradisional, bagian-bagian penyeling ini berupa *dagelan*, humor, *banyol*, *gara-gara*, dan sebagainya. Akan tetapi, pada dasarnya kehadiran unsur penyeling tersebut tidak merusak alur yang sudah dibangun karena sifat dari adegan tersebut hanyalah penyela agar penonton tidak jenuh dan bosan.

b. Penokohan dan Perwatakan

Penokohan erat kaitannya dengan perwatakan. Para pemain teater (*drama personae*) adalah tokoh yang harus memainkan atau dibekali dengan perwatakan tertentu sehingga keduanya menjadi bagian tak terpisahkan. Untuk menggambarkan kehidupan manusia secara riil, tokoh yang bermain di atas panggung harus memiliki karakter atau watak yang sesuai dengan watak manusia pada umumnya.

Penokohan merupakan usaha untuk membedakan peran satu dengan peran yang lain. Perbedaan-perbedaan peran ini diharapkan mampu diidentifikasi oleh penonton. Akan tetapi, penonton tidak semata-mata bertugas menerjemahkan peran, pemain dan sutradaralah yang harus membantu penonton mudah membedakan setiap peran. Bagi sutradara dan pemain, watak tokoh yang harus diperankan dapat dipahami melalui dialog dan catatan samping (Herman J. Waluyo, 2002: 14). Setelah ini, giliran penonton yang bertugas membedakan setiap karakter.

Penokohan atau perwatakan dalam sebuah lakon memegang peranan yang sangat penting. Bahkan Herman J. Waluyo (2002: 8) sulit memilih antara plot dan perwatakan yang menjadi unsur utama pembangun struktur dalam teater. Hanya disebutkan saja bahwa keduanya saling jalin-menjalin. Kekuatan plot terletak dalam kekuatan penggambaran watak, sebaliknya kekuatan watak pelaku hanya hidup dalam plot yang meyakinkan.

Selanjutnya, Herman J Waluyo (2002: 16) mengklasifikasikan tokoh dalam drama menjadi dua kategori, yaitu (a) berdasarkan peranannya terhadap jalan cerita dan (b) berdasarkan peranannya dalam lakon dan fungsinya. Berdasarkan peranannya terhadap jalan cerita, tokoh dibagi menjadi tiga, yaitu (a) tokoh protagonis, yaitu tokoh yang mendukung cerita; (b) tokoh antagonis, yaitu tokoh yang menentang cerita; dan (c) tokoh tritagonis, yaitu tokoh pembantu. Berdasarkan peranannya dalam lakon dan fungsinya, tokoh juga dibagi ke dalam tiga klasifikasi, yaitu (a) tokoh sentral, yaitu tokoh-tokoh yang paling menentukan dalam gerak lakon; (b) tokoh utama, yaitu tokoh pendukung atau penentang tokoh utama; dan (c) tokoh pembantu,

yaitu tokoh-tokoh yang memegang peran pelengkap atau tambahan dalam mata rantai cerita.

Sementara itu, Lethbridge dan Jarmila Mildorf (2008: 113) membagi tokoh menjadi dua bagian besar, yaitu tokoh utama (*major character*) dan tokoh tambahan (*minor character*). Tokoh utama didefinisikan sebagai tokoh yang memiliki intensitas kemunculan di panggung dan mengucapkan dialog lebih banyak, sedangkan tokoh tambahan merupakan kebalikannya. Pembagian tersebut rasanya terlalu sederhana karena dalam beberapa pertunjukan, terkadang ada tokoh utama yang tidak banyak berbicara atau jarang muncul.

Sumber lain menambahkan beberapa jenis tokoh lain. Misalnya tokoh protagonis, tokoh antagonis, tokoh deutragonis (tokoh lain yang berada di pihak tokoh), tokoh tritagonis (peran penengah yang bertugas menjadi pendamai atau pengantara protagonis dan antagonis), tokoh *foil* (peran yang tidak secara langsung terlibat dalam konflik yang terjadi tetapi ia diperlukan guna menyelesaikan cerita), tokoh *utility* (peran pembantu atau sebagai tokoh pelengkap) (Eko Santosa, dkk., 2008: 111-112).

Adanya beberapa jenis tokoh di atas menjadikan sebuah cerita dapat berjalan dan menghasilkan konflik. Dalam pertunjukan teater selalu ada tokoh protagonis dan tokoh antagonis yang selalu bertentangan sehingga menghasilkan dinamika dalam sebuah pertunjukan. Masing-masing tokoh juga dibekali dengan watak yang berbeda-beda sehingga menimbulkan persinggungan karena berbeda cara pemikiran dan kepentingan. Herman J. Waluyo (2002: 17) secara tegas mengatakan bahwa watak

tokoh protagonis dan antagonis harus memungkinkan keduanya menjalin pertikaian dan pertikaian itu berkemungkinan untuk berkembang mencapai klimaks.

Tokoh dalam pertunjukan teater memegang peranan yang sangat penting karena menjadi sumber utama dalam menciptakan plot, menjadi sumber *action*, dan percakapan (Bakdi Soemanto, 2001: 21). Tokoh dalam pertunjukan teater terdiri atas beberapa jenis sesuai dengan peranannya dalam cerita yang dibawakan. Masing-masing tokoh dibekali dengan watak tertentu yang dapat diketahui ciri-cirinya melalui dialog secara langsung ataupun catatan samping pada teks naskah. Fungsi perbedaan karakter atau watak pemain yaitu untuk menciptakan konflik agar cerita mencapai klimaksnya.

c. Dialog

Salah satu ciri yang membedakan drama atau teater dengan genre sastra yang lain yaitu adanya naskah yang berbentuk percakapan atau dialog. Hal ini sesuai dengan titah drama yang merupakan proyeksi kehidupan. Oleh karena itu, naskah drama harus disusun berdasarkan bahasa yang digunakan manusia dalam kehidupan sehari-harinya.

Meskipun berupa teks tertulis, bahasa dalam naskah drama harus disusun berdasarkan kaidah dalam bahasa lisan, yaitu bahasa percakapan sehari-hari yang komunikatif, dan bukan bahasa tulis (Herman J Waluyo, 2002: 20). Selain berupa bahasa lisan yang komunikatif, dialog biasa ditambahkan dengan nuansa-nuansa tertentu melalui musik, gerakan, ekspresi wajah, dan sebagainya.

Lethbridge dan Jarmila Mildorf (2008: 122) menyatakan bahwa bahasa yang digunakan dalam permainan drama memiliki fungsi pragmatis sebagaimana yang ditemukan dalam kehidupan sehari-hari. Selain itu, menurutnya, ada dua jenis bahasa yang digunakan dalam pertunjukan teater yaitu retorik dan puisi. Jenis bahasa tersebut digunakan untuk membedakannya dari bahasa sehari-hari agar tidak semata-mata sama tetapi memiliki unsur keindahan sebagai sebuah karya seni. Hal ini diamini oleh Herman J Waluyo (2002: 23) yang menyatakan bahwa bahasa dalam drama bersifat estetis, yaitu memiliki keindahan bahasa.

Dengan demikian, dapat dipahami bahwa dialog dalam teater haruslah mengandung dua unsur, yaitu komunikatif dan estetis. Keduanya harus dipadukan guna memperoleh irama yang menawan. Irama, sebagai salah satu hal yang harus diperhatikan dalam pertunjukan teater, dapat dibangun melalui dialog, terutama dialog yang mampu memadukan unsur komunikatif dan estetis.

d. Setting atau latar cerita

Secara sederhana, setting dapat dipahami sebagai tempat, waktu, dan suasana dalam cerita atau drama. Burhan Nurgiantoro (1995: 227) membagi setting ke dalam tiga unsur pokok, yaitu tempat, waktu, dan sosial. Latar sosial mengacu pada hal-hal yang berhubungan dengan perilaku kehidupan sosial masyarakat di tempat yang diceritakan. Herman J. Waluyo dan Nugraheni Eko Wardhani (2008: 34) menjelaskan *setting* atau latar adalah tempat kejadian cerita yang berkaitan dengan aspek fisik, aspek sosiologis, dan aspek psikis.

Berkaitan dengan setting dalam drama, disebutkan bahwa setting meliputi tiga dimensi, yaitu tempat, ruang, dan waktu (Herman J. Waluyo, 2002: 23). Ketiganya merupakan kesatuan yang tidak bisa berdiri sendiri-sendiri. Tempat berlangsungnya kejadian selalu mengarah pula pada waktu dan ruang.

Tiga dimensi tersebut, oleh Kenney (1966: 40) ditambahkan satu elemen lagi, yaitu (a) lokasi geografis, meliputi topografi, *scenery*; (b) pekerjaan dan kegiatan sehari-hari tokoh; (c) waktu terjadinya peristiwa, misalnya periode sejarah dan musim; dan (d) sistem kepercayaan, moral, kecerdasan, sosial, dan lingkungan tempat tinggal tokoh.

Setting merupakan unsur yang berada di luar pertunjukan. Artinya, setting tidak berhubungan langsung dengan alur, penokohan dan perwatakan, tema, dan sebagainya. Selain untuk menunjukkan waktu, tempat, dan suasana, setting juga memiliki fungsi yang cukup penting dalam cerita. Kenney (1966: 40-45) menjelaskan berbagai fungsi tersebut, di antaranya: (a) *setting as metaphor*; (b) *atmosphere*; (c) *setting as dominant element*; (d) *time as dominant element*; (e) *place as dominant element*; (f) *setting as nonrealistic fiction*; dan (g) *setting and the whole story*. Berbagai fungsi tersebut ditempatkan berdasarkan kedudukannya di dalam cerita. Ada kalanya setting memiliki fungsi yang sangat penting dalam sebuah cerita ataupun sebaliknya. Akan tetapi dalam sebuah cerita, faktor setting tidak mungkin dilepaskan dari usaha memahami makna cerita secara keseluruhan.

e. Tema

Sianghio mengatakan “*The plot has been called the body of a play and the theme has been called its soul.*” (<http://litera1no4.tripod.com/elements.html>). Jika plot menjadi unsur pembangun utama dalam cerita, memberikan dinamika dalam pergerakan cerita, maka tema merupakan ide pokok atau inti atau pusat pergerakan plot tersebut. Dikatakan sebagai *soul* karena tema merupakan pikiran utama pengarang yang dituangkan ke dalam tulisan untuk disampaikan kepada penonton dengan perantara berbagai komponen.

Barangkali pengertian tema sudah cukup jelas sebagai suatu ide dasar atau ide pokok yang melatarbelakangi sebuah cerita. Jika menilik pendapat Zainudin Fananie (2001: 84) yang menyatakan bahwa tema adalah ide, gagasan, pandangan hidup pengarang yang melatarbelakangi ciptaan karya sastra, sudah cukup memberikan pengertian tema secara menyeluruh.

Dalam beberapa sumber yang lain, tema sering hanya didefinisikan sebagai makna yang terkandung dalam cerita. Kenney (1966: 88) dan Stanton (1965: 19-20) mengatakan demikian. Stanton memberikan penekanan bahwa tema sama halnya dengan makna pengalaman manusia yang membuat cerita lebih terfokus, menyatu, mengerucut, dan berdampak. Olehnya, seorang pembaca cerita yang baik, harus memahami bahwa sebuah cerita lahir dari kreativitas seni pengarang yang ingin menyampaikan maksud tertentu. Maksud inilah yang dinamakannya tema dalam sebuah cerita.

Herman J. Waluyo (2002: 24) mengatakan:

“Dalam drama, tema akan dikembangkan melalui alur dramatik dalam plot melalui tokoh-tokoh protagonis dan antagonis dengan perwatakan yang memungkinkan konflik dan diformulasikan dalam bentuk dialog.”

Pemain dan plot sebagai unsur utama dalam drama bergerak berdasarkan satu tema tertentu yang dimunculkan oleh pengarang. Semuanya bergerak dalam batasan tema, sehingga wajar jika disebutkan bahwa tema merupakan *soul* dalam sebuah pertunjukan drama.

Pendapat tersebut menyepakati pengarang sebagai pemilik dan pencetus tema. Pengarang memiliki visi dalam membuat sebuah karya sastra. Meskipun salah satu karakteristik sastra adalah *multi interpretabel*, tetapi unsur kepengarangan dalam merumuskan tema tetap harus dipertimbangkan. Pembaca atau penonton haruslah memahami premis, pandangan dasar, filsafat hidup, dan aliran yang dianut oleh pengarang agar mampu menemukan tema secara tepat.

Harymawan (1993: 24) cenderung menggunakan istilah premis untuk menyebut tema. Ini hanya sebagai istilah lain saja karena secara arti tidak jauh berbeda. Menurutnya, *premise* (tema) adalah rumusan intisari cerita sebagai landasan idiil dalam menentukan arah tujuan cerita. Alasan pemakaian istilah *premise* karena menurutnya, istilah tersebut dinilai lebih luas cakupan maknanya.

Berdasarkan penjelasan-penjelasan yang telah dikemukakan di atas, dapat ditarik sebuah simpulan bahwasanya tema adalah ide pokok yang mendasari sebuah cerita ditulis oleh pengarang. Dalam kaitannya dengan teater atau drama, tema menjadi landasan yang menggerakkan semua unsur pembangunnya. Tokoh (karakter) dan plot sebagai unsur utama bergerak dengan mengambil tema sebagai puserannya.

Begitu pun dengan unsur-unsur artistik yang menunjangnya. Semuanya mengarah pada satu rumusan/nada dasar pengarang yang tertuang dalam naskah.

f. Amanat

Jika tema lahir dari kreativitas dan keinginan pengarang, maka amanat menjadi milik penonton sebagai bagian dari upaya menginterpretasi cerita untuk mencari dan menemukannya. Pengarang sudah tentu memiliki maksud tertentu dalam menulis karya sastra. Maksud tersebut ditampilkan dengan cara-cara tertentu yang terkadang sulit dipahami (tersirat). Dengan demikian dibutuhkan kejelian dalam memahami maksud-maksud tersirat untuk mampu menyerap amanat dari sebuah pertunjukan teater.

Dalam hubungannya dengan tema, amanat memiliki perbedaan-perbedaan sebagaimana Herman J. Waluyo (2002: 28) mengatakannya sebagai berikut.

Jika tema karya sastra berhubungan dengan arti (*meaning*) dari karya itu, maka amanat berhubungan dengan makna (*significance*) dari karya itu. Tema bersifat lugas, objektif dan khusus, sedangkan amanat bersifat kias, subjektif, dan umum.

Sementara itu, pendapat yang berbeda disampaikan oleh Mursal Esten (1978: 22) yang mengatakan bahwa amanat merupakan pemecahan suatu tema. Tambahnya, amanat dapat disampaikan secara eksplisit maupun implisit. Dalam pertunjukan drama, maksud eksplisit barangkali terlihat dari ucapan, gerakan, atau perubahan sikap yang dilakukan oleh pemain, sedangkan secara implisit mungkin dilakukan dengan simbol-simbol tertentu.

Dengan demikian, dapat dipahami bahwa amanat merupakan pesan atau manfaat yang dapat diambil dari sebuah pertunjukan teater. Pesan atau manfaat tersebut berbeda-beda tergantung sudut pandang dan tingkat kejelian penonton dalam memahami peristiwa yang disajikan di atas panggung. Dengan reportoar yang sama, penonton mungkin akan memiliki persepsi yang sama atau tidak jauh berbeda dengan pengarang (pemanggung), begitupun sebaliknya. Akan tetapi, semuanya dikembalikan pada hakikat sastra yang *multi interpretabel*.

Penjelasan berbagai unsur-unsur teater secara struktural di atas bertujuan untuk memberikan pemahaman bahwa teater disusun dari berbagai elemen yang saling terkait dan saling menunjang. Sebagaimana sebuah tulisan Piggin (2000: 3) berikut ini.

In a successful performance the focus will be clear, tension will be thoughtfully manipulated and managed. This will contribute to the successful creation of an appropriate atmosphere or mood. Actors, props and sets will be organised in the space in a way that is aesthetically appropriate and creates meaning. Roles will be sustained in a convincing and appropriate way. Devices like contrast and symbol are also central to the development of a performance.

Pernyataan di atas menunjukkan betapa semua unsur dalam teater terbangun atas satu rangkaian yang jalin-menjalin. Masing-masing memiliki peran dan fungsinya sendiri-sendiri. Plot dan tokoh sebagai unsur pembangun utama berperan menggerakkan cerita yang sudah digariskan dalam naskah. Naskah memiliki inti atau ide pokok yang akan menjadi nada dasar sebuah pertunjukan. Semuanya didukung oleh artistik dan disajikan di atas panggung agar dapat dilihat, dinikmati, dan diambil pesannya oleh penonton.

Dalam ketoprak, unsur dan strukturnya sama seperti unsur dan struktur teater pada umumnya. Yang membedakannya hanya pada bentuk dan wujudnya. Unsur dan struktur dalam ketoprak selalu berkaitan dengan potensi lokal yang dimiliki, yaitu budaya Jawa. Baik tema, alur cerita, tokoh, setting, dan sebagainya disesuaikan dengan budaya masyarakat Jawa.

Menurut Handung Kus Sudyarsana (1984: 65), di dalam seni ketoprak, ditemukan 9 komponen, yaitu (1) ekspresi; (2) cerita; (3) dialog; (4) akting; (5) blocking; (6) rias; (7) busana; (8) bunyi-bunyian; dan (9) tradisi. Delapan unsur pertama merupakan bagian-bagian drama seperti yang sudah disinggung di depan, dengan sedikit perbedaan istilah. Sementara unsur tradisi berkaitan dengan budaya Jawa. Semua unsur dalam ketoprak tidak bisa dilepaskan dari budaya Jawa.

7. Sejarah Ketoprak

Seperti yang sudah sedikit disinggung di depan bahwa ketoprak muncul pada akhir abad XIX. Pada mulanya ketoprak hanya berupa permainan sederhana masyarakat desa dengan tarian, nyanyian, dan iringan musik lesung. Pada perkembangan selanjutnya, digunakan pula cerita-cerita sederhana tentang kehidupan masyarakat desa sehari-hari. Alat musik pun ditambah dengan kendang, seruling, dan tamburin. Semakin lama, pertunjukan semakin disempurnakan dengan menghadirkan unsur-unsur baru untuk lebih menyempurnakan penampilan. Pada gilirannya, lahirlah sebuah seni pertunjukan tradisional yang dikenal dengan nama ketoprak.

Sejarah ketoprak mulai diperhitungkan ketika seorang dari kalangan kerajaan Solo, K.R.T. Wreksadiningrat pada tahun 1908 mendirikan kelompok/grup ketoprak di rumahnya. Pertunjukannya masih sangat sederhana, hanya mengangkat hal-hal yang lucu, menggunakan lesung, kendang, seruling, dan tamburin sebagai pengiring. Kelompok ini mulai dikenal orang pada tahun 1909 ketika dipertunjukkan dalam sebuah acara perkawinan. Pada tahun 1914, K.R.T. Wreksadiningrat meninggal dunia. Kelompok ketoprak yang didirikan beliau pun mencoba mengadakan pertunjukan untuk tujuan komersial. Langkah tersebut tidak berhasil karena masyarakat Solo tidak terbiasa membayar atau membeli karcis untuk menonton pertunjukan ketoprak. Mereka biasanya menyaksikan ketoprak secara gratis di rumah-rumah bangsawan kerajaan. Selain itu, ketoprak juga harus bersaing dengan pertunjukan *Wayang Wong* yang telah lebih dulu dikenal orang karena sejak 1880, *Wayang Wong* sudah tampil di luar kerajaan untuk tujuan komersil (Wijana dan Sutjipto dalam Hatley, 2008: 20)

Ketoprak justru mengalami perkembangan yang sangat baik di Yogyakarta. Seorang mantan anggota kelompok ketoprak Wreksadiningrat memilih pergi dari Solo pada tahun 1925 dan mendirikan kelompok baru yang diberi nama Krida Madya Utama. Kelompok ini menggelar pertunjukannya di Klaten, Prambanan, dan Demangan. Dalam seminggu, kelompok ini menggelar pertunjukan ketoprak di seluruh kota sehingga ketoprak pun menjadi sebuah kegemaran baru. Pada tahun 1928, tercatat ada sekitar 300 kelompok ketoprak yang beroperasi di Yogyakarta (Hatley, 2008: 20).

Awalnya ketoprak dalam permainannya, selain juga menari, semuanya diberi bingkai yang sederhana, misalnya seorang istri mengirim makanan dan minuman untuk suaminya yang sedang bekerja di sawah, gadis desa yang beramai-ramai menuai padi, dan sebagainya. Semua gerak diekspresikan melalui tari yang sangat sederhana. Pada saat itu alat pengiringnya adalah lesung. Oleh karena itu kesenian ketoprak pada mulanya adalah ketoprak lesung.

Menelusuri sejarah munculnya ketoprak agaknya terlalu sulit karena dalam beberapa sumber terdapat perbedaan. Handung Kus Sudyarsana (1984: 65) menyatakan tentang asal mula ketoprak sebagai berikut. Hasil penelitian Bagian Kesenian Jawatan Kebudayaan Kementerian Pendidikan Pengajaran dan Kebudayaan Republik Indonesia, menyatakan bahwa Kethoprak lahir di Surakarta pada tahun 1908, yang diciptakan oleh RMT Wreksodiningrat. Pada awal tahun 1908 RMT Wreksodiningrat mengadakan latihan kethoprak. Dalam latihannya beliau menggunakan alat tetabuhan, seperti lesung, sebuah *terbang* (rebana), dan sebuah seruling. Pemainnya terdiri dari Mbok Gendro alias Nyi Badur dan Ki Wisanggoro. Lakon yang dibawakan menceritakan tentang seorang petani yang sedang mencangkul di sawah disusul istrinya dengan membawakan makanan. Pakaian yang digunakan adalah pakaian sehari-hari para petani. Alat yang dibawa saat adegan adalah cangkul (*pacul* dalam bahasa jawa) dan *tenggok* (tempat yang biasanya digunakan untuk jamu gendhong), yang penampilannya dilakukan dengan menari. Kadang-kadang menarinya dilebih-lebihkan hingga lucu. Maka dari itu banyak

penonton menyebut sebagai badutan. Dialog yang digunakan adalah dalam bentuk nyanyian atau tembang (dalam bahasa Jawa).

Dari beberapa pendapat di atas dapat disimpulkan bahwa ketoprak diciptakan oleh Raden Mas Tumenggung Wreksodiningrat. Ketoprak bermula dari permainan sederhana para penduduk desa yang sebagian besar sebagai petani yang mengekspresikan kehidupan sehari-harinya dalam bentuk tarian dan nyanyian dengan iringan musik lesung dan keprak.

8. Perkembangan Ketoprak

Studi perkembangan ketoprak menghasilkan berbagai klasifikasi tentang bentuk-bentuk ketoprak yang pernah ada. Sebagai karya yang dihasilkan murni dari kreativitas lokal, ketoprak berangkat dari ketiadaan, ketidaksempurnaan, lalu menjadi ada dan sempurna. Proses tersebut menghasilkan kategori-kategori ketoprak berikut ini: (a) Kotekan lesung, berupa tonggak ketoprak dan menjadi babon atau sumber berikutnya untuk menjadi ketoprak; (b) Ketoprak lesung permulaan, kotekan lesung ditambah dengan tari-tarian dan dilengkapi dengan cerita tentang kehidupan para petani; (c) Ketoprak lesung, berupa pertunjukan atau pagelaran yang lengkap dan menggunakan cerita rakyat dengan diiringi gamelan, seperti kendang, suling, terbang, dan lesung; (d) Ketoprak gamelan, bermula dari ketoprak lesung dilengkapi dengan Panji dan pakaian Mesiran (Baghdad); (e) Ketoprak gamelan pendhapa, berupa pertunjukan ketoprak yang dimainkan di panggung terbuka (pendapa); dan (f) Ketoprak panggung, merupakan pertunjukan ketoprak terakhir, yaitu ketoprak yang

dipertunjukan di panggung dengan cerita campur, berupa cerita rakyat, sejarah, babad, juga cerita adaptasi dari negara manca (Sampek engtay, maling/pencuri dari Baghdad, dan lain-lain).

Ketoprak mencapai puncak perkembangannya pada tahun 1950-an sampai dengan tahun 1970-an. Kini, masa-masa itu sudah terlewati dan ketoprak pun mendapatkan tantangan yang berat karena harus berhadapan dengan berbagai bentuk dan jenis hiburan yang jauh lebih murah, mudah, dan praktis. Tidak hanya ketoprak saja, tetapi hampir semua kesenian tradisional mengalami keadaan yang sama, yaitu harus bertahan di tengah gempuran budaya global yang tengah merontokkan nilai-nilai tradisi. Budaya global dan budaya pop mau tidak mau menuntut kesenian tradisional harus beradaptasi agar tidak semakin ditinggalkan. Kesenian tradisional harus tetap ada sebagai benteng untuk menahan gempuran kemerosotan nilai oleh budaya pragmatis yang diusung budaya global dan pop.

Perkembangan pun terjadi dalam ketoprak. Pertunjukan ketoprak mulai dimodifikasi untuk kebutuhan menarik peminat. Awal munculnya ketoprak memang berupa humor pelepas lelah setelah bekerja. Akan tetapi, di dalamnya terdapat berbagai ajaran kebaikan, misalnya menghormati orang yang lebih tua, berbakti kepada suami, keseimbangan alam, dan sebagainya. Hanya saja, hal-hal tersebut disajikan dengan kemasan humor. Di tengah-tengah lingkungan yang sedang sibuk seperti ini, humor pun dirasa menjadi satu kebutuhan yang penting. Banyak orang memerlukan hiburan untuk mengusir kelelahannya.

Memang, salah satu sifat menarik dalam ketoprak, ataupun teater tradisional yang lain adalah fungsinya sebagai hiburan bagi penonton, selain tentunya berperan pula dalam menyampaikan pesan kepada masyarakat. Hal ini sesuai dengan penelitian yang dilakukan oleh Souza & Martin Sloot (2003: 60) yang meneliti tentang teater tradisional di Kashmir. Pada bagian akhir tulisan hasil penelitiannya, mereka mengatakan *“In our assessment, folk theatre is a very effective way of communicating information to Kashmiri villagers: information that both the villagers and MSF believe is necessary to improve quality of life and to reduce stress-related problems.”*

Penjelasan tersebut mempertajam motif sebuah penelitian tentang teater tradisional yang memang memiliki banyak manfaat bagi masyarakat. Dalam fungsinya sebagai hiburan bagi penonton, Tommi Yuniawan (2007: 4) menyinggung sedikit tentang fungsi humor dalam teater tradisional melalui tulisannya. Ia mengatakan bahwa kesenian tradisional, seperti wayang, ludruk, dan ketoprak mengandung banyak unsur humor yang berwujud *gara-gara*, *banyol*, ataupun *dagelan*. Humor tersebut merupakan wujud adanya unsur hiburan pada teater tradisional. Akan tetapi, humor yang ada dalam teater tradisional bukanlah sembarang humor, melainkan mengandung banyak ajaran kebaikan yang dikemas secara lucu. Dengan demikian, akan terciptalah sebuah tontonan yang selain menghibur juga memberikan pelajaran.

Yang disebutkan di atas merupakan salah satu ciri yang dimiliki ketoprak. Masih ada empat ciri lagi melengkapi lima ciri ketoprak yang disampaikan oleh Harymawan (1993: 231), yaitu (1) ketoprak menggunakan bahasa Jawa sebagai

bahasa pengantar dalam dialog; (2) cerita tidak terikat pada salah satu pakem, tetapi ada tiga kategori pembagian, yaitu cerita-cerita tradisional, cerita-cerita babad, dan cerita-cerita masa kini; (3) musik pengiringnya adalah gamelan Jawa; (4) seluruh cerita dibagi dalam babak besar dan kecil dan tidak mengenal *flashback*; dan (5) ada peranan *dagelan* yang mengikuti tokoh-tokoh protagonis dan antagonis.

Dijelaskan pula bahwa kelima ciri tersebut tidak selamanya melekat, tetapi dapat pula berubah dan berkembang sesuai dengan kebutuhan dan tuntutan zaman. Misalnya saja pada ciri yang pertama, yaitu penggunaan bahasa Jawa. Untuk memopulerkan ketoprak ke seluruh masyarakat Indonesia, dipakailah bahasa Indonesia sebagai pengantar dialognya, seperti yang dilakukan oleh Ketoprak Humor dan Ketoprak Canda beberapa tahun yang lalu di salah satu stasiun televisi di Indonesia. Musiknya pun tidak terpaku pada musik gamelan. Kelompok Ketoprak Pendhapan Solo pernah mencoba mempertunjukkan pementasan ketoprak dengan iringan musik keroncong beberapa waktu yang lalu. Hal-hal tersebut merupakan upaya untuk memopulerkan ketoprak dengan menyajikannya melalui nuansa yang agak berbeda agar tetap diminati oleh penontonnya.

Perubahan memang perlu dilakukan sebagai buah dari proses kreatif yang selalu berkembang disesuaikan dengan kondisi zaman. Budi Subanar (2006: 1-6) mencoba mengkaji perkembangan ketoprak melalui sebuah penelitian. Penelitian tersebut berhasil memetakan perkembangan ketoprak dewasa ini di Yogyakarta. Menurutnya, ketoprak sekarang tidak lagi seperti ketoprak zaman dulu, lebih modern, lebih canggih, dan lebih eksploratif. Ia menemukan adanya unsur-unsur teknologi

dalam pertunjukan ketoprak, misalnya penggunaan multimedia. Cerita-cerita yang disajikan pun tidak hanya berasal dari cerita-cerita rakyat, tetapi sudah mulai mengadopsi cerita-cerita Barat, seperti Oidipus Rex yang diadopsi menjadi Oidipus Sang Nata.

Munculnya Ketoprak Humor dan Ketoprak Canda, serta beberapa kelompok ketoprak lainnya, khususnya di Surakarta juga membawa aroma perubahan. Ketoprak yang dibawa lebih cenderung bernuansa humor, atau didominasi oleh unsur humor. Hal inipun sebagai respons terhadap menurunnya tingkat apresiasi masyarakat terhadap pertunjukan seni. Terjadi pergeseran dalam pertunjukan ketoprak yang semula sebagai tontonan yang sarat tuntunan menjadi sekadar tontonan untuk hiburan saja. Dominasi unsur hiburan merupakan upaya untuk tetap memopulerkan ketoprak sebagai sebuah tontonan yang banyak mengandung nilai dan ajaran baik tentang kehidupan.

Perubahan-perubahan bentuk pertunjukan ketoprak, baik dengan menengahkan unsur hiburan maupun teknologi bukan merupakan ancaman dalam dunia ketoprak. Akan tetapi, fenomena tersebut justru menarik karena ketoprak mampu beradaptasi dengan kebutuhan dan keadaan zaman sehingga mampu bersaing dengan berbagai tontonan yang lain. Dengan demikian, ketoprak tetap menjadi sebuah tontonan yang sarat tuntunan bagi masyarakat.

Terobosan lain yang patut diapresiasi berkaitan dengan upaya pelestarian terhadap kesenian tradisional yaitu pemanfaatan media elektronik, seperti televisi, radio, VCD, dan sebagainya. Seperti yang sudah disebutkan sebelumnya bahwa ada

beberapa kelompok yang mulai memprakarsai masuknya teater tradisional, dalam hal ini ketoprak ke dalam televisi. Aktor sekaligus sutradara Timbul membawa Ketoprak Humor ke layar kaca. Demikian pula dengan Ketoprak Jampi Stress yang dikomandoi oleh Basuki, dan lain sebagainya. Fenomena tersebut merupakan upaya yang sangat menarik untuk melestarikan budaya lokal.

Namun, media televisi bukannya tanpa cela dalam memopulerkan kembali nilai-nilai tradisi. Sebuah pertunjukan yang seyogyanya disaksikan secara langsung akan mengalami pergeseran nilai, meskipun dalam kadar yang sangat kecil. Hal ini sudah disinggung oleh Soeprapto Soedjono (2008: 78-89) dalam tulisannya. Beliau mengatakan bahwa pemain ketoprak akan kehilangan kontak langsung dengan penontonnya jika bermain di layar kaca. Respons penonton secara langsung dalam pertunjukan ketoprak memiliki peranan yang penting. Tanpanya, *the traditional performing arts will lose their interesting aspects and become less appealing* (I. W. Dibya dalam Soeprapto Soedjono, 2008: 83). Selain itu, televisi juga akan mengurangi kekuatan perasaan dan emosi pemain yang dapat dinikmati oleh penonton secara langsung.

Selain Soeprapto Soedjono, ada pula Bing Bedjo Tanudjaja (2006: 1-7) yang mengkaji masalah kesenian tradisional di televisi. Dikatakan bahwa terjadi kehilangan nuansa-nuansa non-verbal seperti sikap tubuh, ekspresi wajah, dan lain-lain yang dapat membantu memahami makna kata-kata lebih mendalam. Lebih lanjut, dikatakan pula bahwa salah satu faktor yang menyebabkan teater tradisional

ditinggalkan oleh peminatnya adalah kekurangmampuan kesenian tradisional dalam menyesuaikan dengan perubahan zaman.

Upaya positif lainnya dalam masa perkembangan ketoprak yaitu bentuk adaptasi yang dilakukan oleh para seniman. Apabila Ketoprak Humor mengganti bahasa Jawa dengan Bahasa Indonesia dengan tetap mempertahankan esensi (pakem) ketoprak yang ada agar dapat dinikmati oleh kalangan yang lebih luas, ada kelompok yang justru mempertahankan Bahasa Jawa tetapi dengan mengadopsi ke dalam bentuk pertunjukan teater modern. Salah satunya adalah yang dilakukan Teater Gapit.

This article attempts to address certain issues of the politics of culture in Indonesia by focusing on a modern theatre group in Solo (also known as Surakarta), Central Java. Since 1981, the group, 'Teater Gapit,' has performed plays written by its director, Bambang Widoyo Sp. (whom I will henceforth refer to by his nickname, Kenthut), who chooses to write in Javanese, his mother tongue. (Feinstein, 1995: 617).

Pernyataan di atas membuktikan bahwa Teater Gapit sebagai bentuk lain dari ketoprak, memiliki misi yang sama dengan seni tradisi, khususnya di Jawa. Gapit konsisten dengan bahasa Jawa agar lebih dekat dengan kehidupan sehari-hari masyarakat Jawa. Dengan demikian, cerita-cerita yang diangkat pun mudah direfleksikan ke dalam kehidupan sehari-hari penontonnya. Apabila ditelusuri, hal ini mirip dengan sejarah lahirnya ketoprak.

Dengan demikian, dapat dipahami bahwa ketoprak memiliki sifat yang sangat dinamis. Ketoprak mampu beradaptasi dengan berbagai tuntutan dan kebutuhan masyarakat. Hal ini memang sudah menjadi ciri tradisi sebagai sesuatu yang luwes dan fleksibel sehingga mampu bertahan lama. Maka dari itu, sangat wajar jika

ketoprak terus mengalami perubahan sebagai konsekuensi dari perubahan zaman yang terjadi.

9. Fungsi Ketoprak

Pada umumnya, teater memiliki fungsi dan peranan yang sama, tidak dibedakan antara tradisional dan modern. Fungsi utamanya tentu saja sebagai hiburan atau tontonan. Fungsi utama yang kedua yaitu memberikan tuntunan. Fungsi dan peranan yang lain bersifat praktis, tergantung bagaimana penonton ataupun pelaku dapat mengambil sebanyak mungkin peluang manfaat dari sebuah pertunjukan teater.

Biasanya fungsi teater berkaitan dengan nilai. Ada sejumlah nilai yang terkandung dalam setiap pertunjukan teater ataupun hanya dalam teks naskahnya saja. Rahmanto dan Endah Peni Adji (2007: 11.3) menyatakan:

“Jenis dan wujud nilai-nilai yang terdapat dalam lakon-lakon drama menyangkut seluruh persoalan harkat dan martabat manusia, baik persoalan manusia dengan dirinya, hubungan manusia dengan manusia lain dalam lingkup sosial termasuk hubungannya dengan lingkungan alam, serta hubungan manusia dengan Tuhannya.”

Dengan demikian, banyak sekali kandungan nilai dalam teater. Teater merupakan petunjuk tentang keapaan dan kebagaaimanaan manusia menjalani hidup dan kehidupannya. Teater tidak hanya merepresentasikan apa yang terjadi pada kehidupan manusia sebenarnya, tetapi juga memberikan alternatif dan pelajaran tentang bagaimana semestinya kehidupan manusia. Inilah fungsi utama teater, yaitu sebagai tuntunan kepada manusia melalui pelajaran-pelajaran tentang kehidupan yang dapat dipetik di dalam sebuah pertunjukan.

Jika dipetakan ke dalam sejumlah bidang, banyak manfaat yang dapat dipetik dari teater. Di dalam dunia pendidikan misalnya, teater memiliki fungsi yang cukup banyak. Meszaros (2010: 10) menyatakan:

The three main characteristics of drama in education (DIE) are: (a) learning through activity; (b) problem resolution in the classroom; and (c) revealing hidden meanings through self-experience. The most significant aims of drama are to get the students taking in consideration different viewpoints and achieve deeper understanding. Sub-goals are forming groups and communities built on partnership, development of communication-skills and different forms of non-verbal expression.

Benar sekali pernyataan tersebut. Teater memang dapat menjadi sarana untuk mengembangkan kepribadian, terutama dalam hal pengembangan kemampuan berkomunikasi dan berinteraksi dengan sesamanya di lingkungan sosial. Bermain drama juga akan melatih kepekaan dalam merasakan dan merespons setiap kejadian.

Hampir sama dengan simpulan yang diberikan oleh Meszaros di atas, Kerekes dan Kathleen P. King (2010: 39-60) juga menemukan hal yang sama. Dikatakan bahwa teater dapat menjadikan siswa *“Become successful learners and become independent thinkers”* (Kerekes dan Kathleen P. King, 2010: 56). Selain itu, dapat dipastikan bahwa siswa akan memiliki kemampuan bekerja sama yang baik.

Manfaat lain, dalam kehidupan sehari-hari, sebagaimana telah disinggung di depan, dikatakan oleh Souza & Martin Slood (2003: 60) yang meneliti tentang teater tradisional di Kashmir. Mereka mengatakan bahwa teater tradisional dapat dijadikan sarana untuk memperbaiki kualitas hidup dan meredam kemungkinan stres akibat berbagai persoalan kehidupan yang melilit.

Teater juga dapat dijadikan media terapi untuk menghilangkan trauma sekaligus memperlerat rasa kebersamaan akibat persamaan nasib. Hal inilah yang diangkat Tri Subagya (2005: 1-12) menjadi sebuah tulisan berjudul *“Breaking the Silence: Kethoprak and Social Healings of The Past Violence in Rural Java”* dalam sebuah workshop internasional di Universitas Tasmania. Secara khusus menyoroti pertunjukan ketoprak, kesenian ini dipandang dapat menjadi terapi sekaligus menguatkan rasa kebersamaan dengan menghadirkan fakta objektif masa lalu tentang revolusi yang pernah terjadi di Indonesia. Ketoprak dengan cerita Bang-Bang Sumirat yang mengisahkan tragedi besar pada tahun 1965-1966 akan mengingatkan kepada penonton suatu kekejaman yang pernah mereka alami. Lain dari itu, penonton dipanggil untuk kembali merasakan penderitaan yang pernah dialami, sekaligus mengingat ada semangat kebersamaan akibat perasaan senasib yang mereka alami. Dengan demikian, teater tradisional ketoprak berfungsi sebagai pengungkap fakta-fakta objektif sekaligus sebagai wahana untuk menyatukan jiwa penonton melalui pesan-pesan yang terkandung dalam cerita.

Hal-hal yang disebutkan di atas merupakan manfaat-manfaat praktis yang dapat dipetik dari teater. Manfaat tersebut dapat disesuaikan dengan kebutuhan manusia. Dengan kata lain, teater berfungsi sebagai alternatif pemecahan masalah dalam kehidupan manusia.

Agak berbeda dengan pembahasan di atas, namun masih tetap dalam kerangka fungsi teater, Umar Kayam secara tegas menyatakan bahwa terdapat perbedaan konsep dan fungsi teater antara masyarakat tradisional dan masyarakat kota. Baginya,

commit to user

ada persamaan fungsi teater di antara keduanya, yaitu sebagai pengikat solidaritas dari warga masyarakat, serta sebagai penjabar dan penyampai nilai-nilai. Akan tetapi, pemahaman terhadap fungsi tersebut berbeda antara masyarakat tradisi yang desa, pertanian, dan feodal, dengan masyarakat kontemporer yang kota dan *vested interest* (terkotak-kotak) (Umar Kayam, 1986: 143).

Solidaritas dan nilai-nilai yang disampaikan sangat berbeda antara masyarakat desa dan kota. Masyarakat tradisional menyaksikan teater tradisional sebagai suatu pernyataan solidaritas kepada raja dan sesama anggota masyarakat lainnya melalui semangat kebersamaan dan kegotongroyongan, serta untuk menyatakan kesetiaan mereka kepada jagad, sedangkan masyarakat kota datang ke gedung pertunjukan dan menyaksikan pertunjukan tersebut dengan semangat kesetiaan individual. Apalagi dengan sistem nilai yang disampaikan. Nilai-nilai dalam teater tradisi adalah nilai yang berlaku dalam masyarakat, sedangkan nilai-nilai dalam teater kontemporer berupa nilai-nilai alternatif, nilai-nilai bayangan, konsep-konsep yang direkonstruksi untuk dipertimbangkan, untuk mengganggu pikiran, untuk direnungkan, untuk menggoyahkan kepercayaan, untuk apa saja selain untuk “dicamkan, dihayati, dan dilaksanakan.” (Umar Kayam, 1986: 144).

Selain sebagai penyampai sistem nilai dalam masyarakat, teater tradisional, menurut Umar Kayam juga diyakini berfungsi sebagai wahana untuk memperkuat aura serta kedudukan kekuasaan sang raja.

Kasim Ahmad (1999: 266) menyebutkan fungsi ganda teater tradisional, yaitu sebagai sarana suatu upacara, perhelatan, keperluan hajatan, sekaligus sebagai untuk

commit to user

hiburan masyarakat. Fungsi tersebut ketika teater tradisional sudah lepas dari upacara-upacara persembahan dan sudah berdiri sendiri sebagai pertunjukan.

B. Penelitian yang Relevan

Penelitian tentang teater tradisional yang menjadi rujukan dalam penelitian ini, yaitu:

1. Penelitian Partin (2010) dengan judul Pembinaan dan Inventarisasi Teater Tradisional Ketoprak di Kecamatan Puring Kabupaten Kebumen.

Penelitian tersebut dilakukan dengan pendekatan studi kasus di wilayah Kecamatan Puring Kabupaten Kebumen. Hasil yang ditemukan dari penelitian tersebut adalah (1) sejarah keberadaan dan struktur ketoprak di Kecamatan Puring Kabupaten Kebumen yang dihimpun dan dianalisis dalam penelitian tersebut terdiri atas lima kelompok ketoprak; (2) Pembinaan ketoprak di Kecamatan Puring Kabupaten Kebumen sangat kurang; dan (3) lakon-lakon yang diambil dalam cerita ketoprak bersumber dari legenda, dongeng, cerita rakyat, dan film lakon yang digemari masyarakat.

Penelitian tersebut memiliki relevansi dalam hal upaya penginventarisasian kelompok atau organisasi ketoprak beserta dengan program pembinaan yang dilakukan. Hanya saja, penelitian tersebut berada di wilayah Kabupaten Kebumen, sedangkan penelitian yang dilakukan ini berada di wilayah Kota Surakarta. Meskipun demikian, upaya penginventarisasian dan pembinaan

yang dilakukan atas kelompok-kelompok ketoprak di Kabupaten Kebumen tersebut dapat menjadi contoh proses yang sama di Kota Surakarta.

2. Penelitian Uswatun Khasanah (2010) dengan judul Kajian Historis, Struktur, dan Nilai Edukatif pada Teater Tradisional Reyog Ponorogo.

Hasil penelitian tersebut antara lain: (1) Struktur reyog Ponorogo sama dengan kebanyakan teater tradisional lainnya, hanya bedanya pada cerita, penokohan, dan settingnya; (2) Nilai edukatif dalam Reyog Ponorogo yaitu kekompakan pemain dan perilaku tokoh-tokoh yang terdapat dalam reyog tersebut; dan (3) Pemerintah berperan aktif dalam upaya pengembangan Reyog Ponorogo ini.

Penelitian tersebut memiliki relevansi dalam kajian historisnya. Reyog Ponorogo merupakan kesenian tradisional yang berasal dari daerah Ponorogo. Demikian halnya seni pertunjukan ketoprak di Surakarta. Kesenian ini juga berasal dari kota Surakarta. Mengingat adanya persamaan latar kesejarahan ini, penelitian tersebut dapat menjadi penopang dalam menelusuri aspek kesejarahan dalam ketoprak di Surakarta. Selain itu, patut diperhatikan pula bagaimana Pemerintah Daerah kedua wilayah tersebut memperhatikan dan mengembangkan seni tradisi dari daerahnya masing-masing.

3. Penelitian Renato Souza dan Martin Sloot (2003) berjudul *Folk Theatre Improves Psychosocial Work in Kashmir*.

Hasil penelitian tersebut memiliki relevansi dengan penelitian ini dalam hal studi kasus terhadap teater tradisional. Adanya perbedaan budaya dalam lingkungan tradisi antara masyarakat di Kashmir dengan Jawa Tengah dapat dilihat justru sebagai sebuah persamaan, dalam nilai tradisi yang dikandung, yaitu bahwa tradisi memiliki fungsi yang selalu relevan dengan kebutuhan masyarakat.

C. Kerangka Berpikir

Tidak perlu terjebak dalam dikotomi antara tradisi dan modernisasi, terutama dalam bidang seni. Kesenian tidak memiliki hubungan dengan kedua istilah tersebut. Kesenian diciptakan karena manusia senantiasa memerlukan keindahan dalam hidupnya. Manusia memerlukan kepekaan dan kehalusan dalam menjalani hidupnya. Keterjebakan dalam pertentangan keduanya justru akan menjadikan kesenian berkurang nilai kemanfaatannya.

Untuk itulah, teater tradisional ketoprak tidak perlu merisaukan hadirnya modernisasi dalam kehidupan manusia. Modernisasi merupakan suatu keniscayaan yang tidak bisa dihindari keberadaannya. Bahkan, modernisasi justru harus disikapi sebagai sebuah perubahan ke arah yang lebih baik. Dalam kaitannya dengan seni tradisi, modernisasi justru dapat dimanfaatkan untuk menjadikan seni tradisi lebih kreatif dan berkembang.

Dalam persoalan ini, teater tradisional ketoprak akan dilihat sebagai sebuah seni tradisi yang mencoba bertahan di tengah gempuran modernisasi. Ketoprak akan

dilihat dari kaca mata modernisasi, mampukah ia bertahan dan masihkah relevan dengan kebutuhan zaman.

Untuk mengkaji persoalan tersebut, diperlukan kajian yang mendalam terhadap aspek kesejarahan ketoprak terlebih dahulu. Hal ini diperlukan agar dalam meletakkan fondasi perubahan dalam struktur ketoprak, tidak terjadi pembiasan. Sejarah ketoprak dikaji untuk mendapatkan informasi tentang peranan penting ketoprak dalam kehidupan manusia sejak awal munculnya. Dengan adanya aspek kesejarahan ini, fungsi dan peranan ketoprak senantiasa dapat dijaga dan dilestarikan meskipun sudah mengalami perubahan struktur, unsur, dan elemen pertunjukannya.

Kajian kesejarahan juga diperlukan untuk mengetahui perubahan bentuk yang terjadi dalam ketoprak dari waktu ke waktu. Pada akhirnya, hasil kajian historis tersebut dapat digunakan untuk melakukan pemetaan terhadap perkembangan kelompok-kelompok ketoprak yang ada di Surakarta saat ini. Dengan pendekatan studi kasus, fenomena keberadaan kelompok atau organisasi ketoprak di Surakarta ini akan dilihat dan dibandingkan berdasarkan perubahan struktur, unsur, dan elemen di dalam setiap pertunjukan yang disajikan. Perubahan-perubahan tersebut dapat dijadikan sarana untuk mengklasifikasikan organisasi-organisasi ketoprak di Surakarta.

Dengan demikian, meskipun kajian struktural tidak secara langsung disinggung dalam penelitian ini, tetapi tinjauan struktur akan dilihat sebagai instrumen untuk membandingkan bentuk atau karakter pertunjukan organisasi ketoprak yang ada di Surakarta. Perbedaan yang terjadi tersebut dilihat dan hasilnya

digunakan untuk mengklasifikasikan organisasi-organisasi ketoprak yang ada di Surakarta.

Wujud pengorganisasian kelompok ketoprak di Surakarta tersebut menjadi cerminan terbaru kehidupan dan perkembangan ketoprak. Sejauh mana organisasi-organisasi ketoprak tersebut mampu bertahan, tergantung dari upaya pembinaan yang dilakukan. Pembinaan tersebut bisa dari dalam organisasi ketoprak yang bersangkutan maupun dari luar. Dari dalam misalnya upaya peningkatan daya vitalitas para pelaku seni tradisi tersebut agar senantiasa kreatif dan berkembang. Sementara dukungan dari luar misalnya dari Pemerintah Kota Surakarta beserta jajarannya, masyarakat, dan sektor pendidikan. Tanpa diimbangi upaya pembinaan yang baik, hasil inventarisasi organisasi-organisasi ketoprak hanya akan menjadi catatan perjalanan kehidupan ketoprak di Surakarta semata.

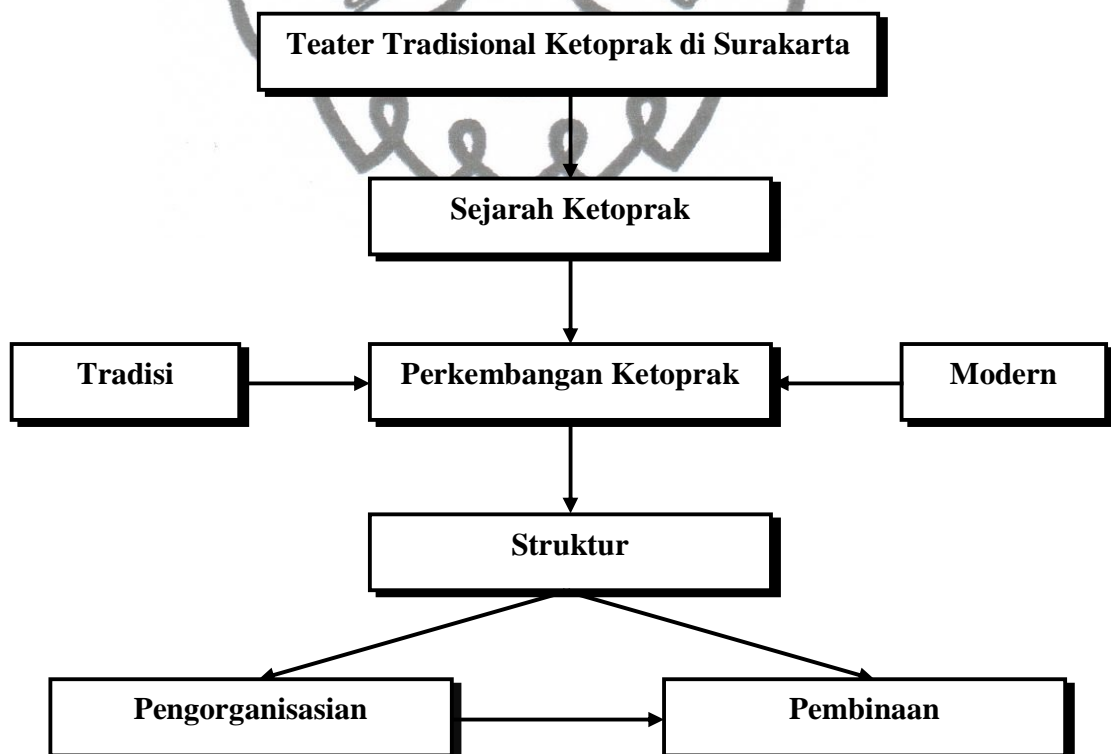
Upaya pembinaan perlu dilakukan mengingat seni tradisi ketoprak memiliki fungsi-fungsi yang luhur dalam membangun karakter manusia. Fungsi tersebut tidak boleh dibiarkan sirna begitu saja. Dengan kata lain, seni tradisi ketoprak perlu dikembangkan dan dibina agar tetap menjadi tontonan yang sarat tuntunan.

Perubahan dan perkembangan yang senantiasa terjadi diperlukan agar seni tradisi tetap lestari. Jika seni tradisi sampai tersisihkan, akan ada banyak peranannya yang hilang, misalnya sebagai terapi psikologis bagi penikmatnya, penghilang stress akibat berbagai persoalan kehidupan yang membelenggu, strategi memperoleh kesuksesan, ataupun yang hanya sekadar menyalurkan hobi saja. Mengingat besarnya

manfaat yang diperoleh dari berbagai bentuk pertunjukan ketoprak, upaya memodifikasi dipandang sangat wajar dan memang sudah seyogyanya dilakukan.

Dengan demikian, meskipun tidak perlu dikhawatirkan terjadinya perubahan bentuk dalam pertunjukan ketoprak akibat masuknya unsur modernisasi, namun modernisasi perlu dipandang pula sebagai ancaman yang dapat menggerus nilai-nilai kepribadian bangsa. Untuk itulah, seni tradisi perlu dijaga kelestariannya sebagai penyaring derasnya arus perubahan yang dibawa budaya global tersebut. Jika tidak demikian, masyarakat Indonesia akan menjadi objek perubahan dan komoditi ekspor berbagai produk kebudayaan asing.

Untuk lebih jelasnya, dapat dipahami melalui bagan di bawah ini:



Gambar 1. Kerangka Berpikir

commu to user

BAB III

METODOLOGI PENELITIAN

A. Waktu dan Tempat Penelitian

Penelitian ini menggunakan metode penelitian kualitatif dengan pendekatan studi kasus, yaitu pendekatan yang memfokuskan kajian pada fenomena terkini (kontemporer) tentang kehidupan ketoprak yang terjadi. Penelitian ini dilaksanakan dalam kurun waktu enam bulan dengan perincian sebagai berikut:

Tabel 1. Jadwal Kegiatan Penelitian

No.	Uraian Kegiatan	Juli 2010	Agst. 2010	Sept. 2010	Okt. 2010	Nov. 2010	Des. 2010
1.	Penyusunan proposal						
2.	Penyusunan instrumen penelitian						
3.	Pengumpulan data						
4.	Analisis data						
5.	Pembahasan						
6.	Penyusunan hasil penelitian						

Sementara itu, tempat yang digunakan sebagai wadah penelitian tidaklah spesifik. Tempat di sini tidak mengacu pada satu lokasi tertentu tetapi berkembang berdasarkan kebutuhan penelitian. Satu-satunya tempat penelitian yang dapat ditentukan adalah Taman Balaikambang. Di tempat tersebut, peneliti menggali lebih jauh bantuan dan perhatian pemerintah terhadap kehidupan dan perkembangan ketoprak di Surakarta.

B. Bentuk dan Pendekatan Penelitian

Bentuk penelitian ini adalah deskriptif kualitatif yang menghasilkan data berupa kata-kata tertulis. Hal ini sesuai dengan pendapat Bogdan dan Taylor (dalam Lexy J. Moleong, 2004: 3), yang mendefinisikan metodologi kualitatif sebagai prosedur penelitian yang menghasilkan data deskriptif berupa kata-kata tertulis atau lisan dari orang-orang dan perilaku yang dapat diamati.

Pendekatan penelitian yang digunakan adalah studi kasus. Penelitian studi kasus berupaya menelaah sebanyak mungkin data mengenai subjek yang diteliti untuk menguraikan suatu kasus secara terinci. Yin (1997: 1) menyatakan bahwa studi kasus cocok diterapkan bilamana fokus penelitiannya terletak pada fenomena kontemporer (masa kini) di dalam konteks kehidupan nyata.

C. Jenis dan Sumber Data

Jenis data yang dihimpun dalam penelitian ini terdiri atas tiga hal, yaitu kata-kata, tindakan, dan foto. Ketiga jenis data tersebut diambil atau dikumpulkan dari sumber data berikut:

1. Informan

Informan yang dijadikan sumber data dari penelitian ini adalah tokoh-tokoh ketoprak di Surakarta, antara lain Asmarahadi, Agus Paminto, Hanindawan, Gigok Anuraga, Dwi Mustanto, Tatak Prihantoro, dan Endang Sri Murniyati. Informan-informan tersebut dipilih karena wawasan dan keterlibatannya dalam dunia ketoprak di Surakarta. Beberapa informan dimintai keterangan tentang sejarah ketoprak di Surakarta, yaitu Asmarahadi dan Agus Paminto. Sementara itu, informan yang lain diwawancarai dalam

upaya memperoleh informasi tentang perkembangan ketoprak melalui kelompok-kelompok ketoprak yang dipimpinnya. Dalam hal ini, wawancara ditujukan kepada Hanindawan, Dwi Mustanto, Gigok Anuraga, dan Tatak Prihantoro. Selain itu, masih dibutuhkan informan lain, yakni dari Dinas Kebudayaan dan Pariwisata Kota Surakarta yang dalam hal ini diwakili oleh Kepala UPTD Kawasan Wisata dan Maliyaman Taman Balaikambang, Ibu Endang Sri Murniyati untuk menguraikan bantuan dan perhatian yang diberikan Pemerintah Kota Surakarta dalam upaya menjaga kelestarian, kehidupan, dan perkembangan ketoprak di Surakarta. Selain para tokoh ketoprak di atas, peneliti juga memilih beberapa penonton secara acak untuk dimintai penjelasan tentang selera, keinginan, pendapat, dan harapannya terhadap ketoprak di Surakarta.

Dari beberapa informan di atas, peneliti memilih Asmarahadi sebagai informan kunci karena dianggap sebagai sosok yang paling memahami ketoprak di Surakarta di antara informan-informan yang lain. Hal ini juga didasarkan pada rujukan informan lain terhadap nama tersebut.

2. Tempat dan Peristiwa

Tempat yang menjadi sumber data dari penelitian ini adalah tempat yang digunakan dalam kegiatan-kegiatan pertunjukan ketoprak. Tempat tersebut menghasilkan peristiwa berupa proses latihan, persiapan, dan pertunjukan ketoprak.

Tempat yang dimaksud antara lain Gedung Ketoprak Taman Balaikambang, Pendapa TBJT Surakarta, Pendapa ISI Surakarta, dan Gedung

Serbaguna Pancasila Kelurahan Gandekan, Jebres, Surakarta. Gedung Ketoprak Taman Balaikambang digunakan sebagai tempat pentas Ketoprak Balaikambang yang menghasilkan peristiwa pertunjukan yang dapat diamati. Pendapa TBJT Surakarta digunakan sebagai tempat pentas Ketoprak Balaikambang dan Ketoprak Muda Surakarta (KMS). KMS sendiri sebelumnya mengadakan proses latihan di Pendapa ISI Surakarta. Sementara itu, Ketoprak Ngampung menggelar pementasannya di Kelurahan Gandekan. Tempat-tempat tersebut menghasilkan peristiwa pertunjukan, latihan, dan persiapan ketoprak yang dapat diamati.

3. Dokumentasi

Sumber data dokumentasi diambil dari dokumentasi-dokumentasi pertunjukan ketoprak di Surakarta. Dokumentasi berupa foto. Semua peristiwa yang diamati dalam sumber data kedua di atas diabadikan dalam foto yang dapat dikaji lebih detail. Selain peristiwa tersebut, foto pertunjukan Ketoprak Pendhapan juga berhasil dikumpulkan guna melihat karakter pertunjukan kelompok ini.

D. Teknik Sampling

Sampel dalam penelitian ini diambil dengan teknik *purposive sampling* (sampel bertujuan) dan *snowball sampling* (sampel bola salju). Teknik *purposive sampling* dimaksudkan agar peneliti dapat memperoleh data dan informasi sesuai dengan permasalahan yang dikaji. Sementara itu, teknik *snowball sampling* dipilih karena peneliti tidak memiliki gambaran yang jelas tentang informan yang mengetahui secara pasti informasi yang dibutuhkan dalam penelitian. Dengan

bekal pengenalan dengan salah satu informan (Hanindawan), peneliti berhasil menjaring informan yang lebih luas melalui rekomendasi yang diberikan. Secara khusus, Hanindawan merekomendasikan nama Asmarahadi dan Dwi Mustanto. Dwi Mustanto pun turut memberikan rekomendasi kepada peneliti dan menunjuk Gigok Anuraga, Agus Paminto, dan Tatak Prihantoro untuk dimintai informasi pula tentang dunia ketoprak di Surakarta. Dengan demikian, diperoleh informasi yang utuh tentang kehidupan ketoprak di Surakarta sesuai dengan tujuan yang diinginkan dalam penelitian ini.

E. Teknik Pengumpulan Data

Teknik pengumpulan data yang dilakukan terdiri atas tiga cara, yaitu observasi, wawancara, dan analisis dokumen.

1. Observasi

Observasi yang dilakukan peneliti dalam penelitian ini adalah observasi langsung berperan pasif. Peneliti mengamati proses latihan, persiapan, dan pertunjukan ketoprak yang dilakukan oleh organisasi-organisasi ketoprak di Surakarta, di antaranya Ketoprak Balaikambang, Ketoprak Ngampung, Ketoprak Pendhapan, dan Ketoprak Muda Surakarta.

Observasi ini dilakukan untuk memperoleh gambaran nyata tentang kehidupan dan perkembangan ketoprak di Surakarta. Selain itu, observasi juga digunakan sebagai alat untuk melakukan pemilahan atau pembedaan (pengklasifikasian) antarorganisasi ketoprak yang ditemui di Surakarta.

2. Wawancara, rekam, dan catat

Untuk memperoleh informasi sebanyak mungkin, peneliti melakukan wawancara mendalam (*in-dept interview*) kepada sejumlah narasumber yang memiliki kapasitas dalam bidang yang diteliti, yaitu teater tradisional ketoprak. Wawancara dilakukan untuk memperoleh data tentang sejarah ketoprak, perkembangan ketoprak, dan bantuan atau pembinaan yang dilakukan oleh Pemerintah Kota Surakarta terhadap kehidupan dan perkembangan ketoprak.

Dalam melakukan wawancara, peneliti memilih cara wawancara terstruktur dan wawancara tak terstruktur. Wawancara terstruktur dilakukan terhadap Dinas Kebudayaan dan Pariwisata Kota Surakarta. Maksud mengadakan wawancara terstruktur terhadap pemerintah yaitu agar informasi yang diperoleh benar-benar sesuai dengan kebutuhan penelitian. Sementara hal yang berbeda dilakukan terhadap informan yang memiliki pengetahuan tentang sejarah dan perkembangan ketoprak. Wawancara dalam hal ini dilakukan secara tak terstruktur agar peneliti memperoleh informasi secara luas tetapi mendalam. Sementara itu, terhadap penonton, wawancara dilakukan secara sembunyi-sembunyi (penonton tidak tahu jika pembicaraan tersebut direkam) agar peneliti memperoleh informasi yang benar-benar objektif.

Pelaksanaan kegiatan wawancara di atas direkam ke dalam alat rekam. Hasil rekaman tersebut ditranskrip ke dalam bentuk data tertulis lalu hasilnya dianalisis sebagai bahan kajian.

3. Analisis Dokumen

Selain melakukan analisis terhadap hasil wawancara, analisis juga dilakukan atas dokumen-dokumen yang terkait dengan perkembangan ketoprak.

F. Teknik Validasi Data

Data-data yang telah dikumpulkan, perlu diperiksa keabsahannya agar diperoleh data yang benar-benar terbukti kebenarannya. Teknik pemeriksaan kebenaran (validitas) yang digunakan dalam penelitian ini yaitu triangulasi. Sesuai dengan pendapat Lexy J. Moleong (2004: 178), triangulasi adalah teknik pemeriksaan keabsahan data yang memanfaatkan sesuatu yang lain di luar data itu untuk keperluan pengecekan atau sebagai pembanding terhadap data itu.

Bentuk triangulasi data yang digunakan meliputi tiga hal, yaitu triangulasi sumber, triangulasi metode, dan *review* informan.

1. Triangulasi sumber

Triangulasi sumber yaitu teknik pemeriksaan keabsahan data dengan cara membandingkan dan mengecek balik data yang diperoleh dari satu sumber dengan sumber yang lain. Dalam penelitian ini, triangulasi sumber dilakukan dengan membandingkan data yang diperoleh dari satu informan dengan informan lain terhadap data yang sama.

Dalam mengetahui sejarah munculnya ketoprak, diperlukan lebih dari satu sudut pandang informan agar diperoleh informasi tentang sejarah ketoprak yang akurat. Hal ini ditempuh dengan membandingkan informasi dari Asmarahadi dengan Agus Paminto. Keduanya adalah tokoh ketoprak

yang hidup dalam satu generasi. Pemahaman keduanya tentang sejarah ketoprak akan menghasilkan satu informasi yang lengkap tentang sejarah ketoprak.

2. Triangulasi metode

Triangulasi metode yaitu teknik pemeriksaan keabsahan dengan cara membandingkan data dari berbagai metode pengumpulan data yang digunakan. Dalam hal ini, triangulasi metode diterapkan dalam membandingkan data yang diperoleh dari hasil pengamatan dengan data yang dihimpun dari wawancara. Teknik ini digunakan untuk mendapatkan kebenaran tentang gambaran kehidupan dan perkembangan ketoprak di Surakarta.

3. *Review* informan

Review informan yaitu pengecekan kembali data yang dihimpun dari informan oleh informan yang bersangkutan. Hal ini dilakukan agar laporan hasil wawancara tidak menyimpang dari substansi informasi yang diberikan oleh informan.

G. Teknik Analisis Data

Penelitian ini menggunakan metode kualitatif deskriptif. Data yang diperoleh dikumpulkan lalu dianalisis secara sistematis. Sementara itu, analisis data yang dilakukan merujuk pada pandangan Miles dan Michael Huberman (1992: 15-21) yang mengemukakan model analisis interaktif. Di dalam model analisis interaktif ini, ada tiga tahapan yang harus dilakukan, yaitu reduksi data, penyajian data, dan penarikan simpulan/verifikasi.

1. Reduksi Data

Reduksi data, yaitu proses pemilihan pemusatan perhatian pada penyederhanaan, pengabstrakan, dan transformasi data “kasar” yang muncul dari catatan-catatan observasi, dan analisis dokumen. Dalam reduksi data, terdapat proses penyederhanaan, pemilahan, pengklasifikasian, dan pembuangan data-data yang tidak sesuai dengan rumusan permasalahan.

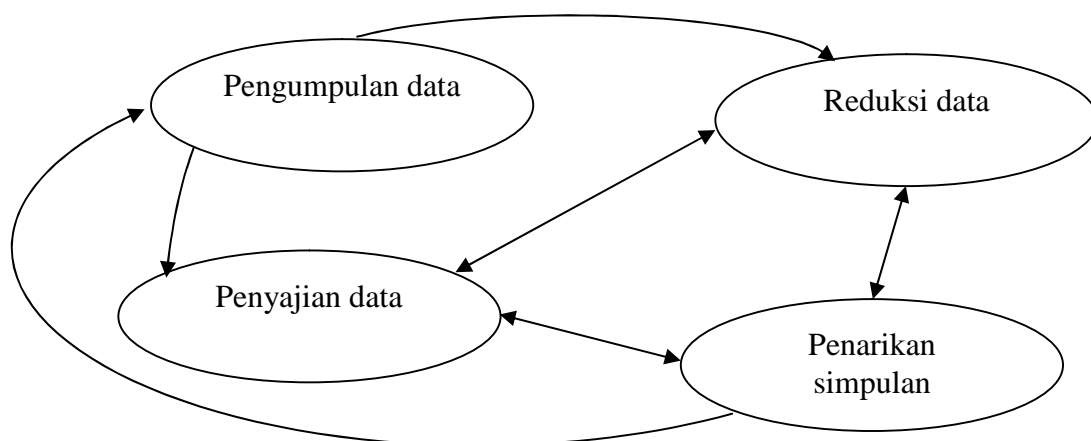
2. Penyajian Data

Penyajian data, yaitu sekumpulan informasi tersusun yang memberi kemungkinan adanya penarikan kesimpulan. Hasil reduksi data disajikan dalam bentuk rangkaian kalimat yang disusun secara logis dan sistematis.

3. Penarikan Simpulan (Verifikasi)

Hal terpenting dalam penelitian yaitu membuat simpulan berdasarkan proses penelitian yang telah dilakukan. Penarikan simpulan dilakukan untuk memantapkan kebenaran yang diperoleh selama penelitian berlangsung.

Untuk lebih jelasnya, dapat dipahami melalui bagan di bawah ini:



Gambar 2. Analisis Model Interaktif

BAB IV

HASIL PENELITIAN DAN PEMBAHASAN

A. Hasil Penelitian

1. Deskripsi Kota Surakarta

a. Sejarah Kota Surakarta

Sejarah berdirinya Kota Surakarta Hadiningrat tidak bisa dilepaskan dari sejarah Geger Pecinan. Peristiwa Geger Pecinan inilah yang antara lain menyebabkan kepindahan ibu kota kerajaan Mataram di Kartasura beserta keratonnya ke Desa Sala.

Geger Pecinan disebabkan oleh pemberontakan orang-orang Cina terhadap kekuasaan kolonial Belanda. Pemberontakan orang Cina tersebut sebenarnya tidak ada hubungannya dengan pemerintahan kerajaan Mataram. Pemberontakan ini dimulai dari Batavia (Jakarta) yang dilakukan oleh orang-orang Cina terhadap VOC, kemudian menjalar ke daerah-daerah lain di Jawa, termasuk Kartasura. Salah satu yang menyebabkan Kartasura menjadi sasaran pemberontakan karena pemerintah kerajaan Mataram pada waktu itu menjalin hubungan kerjasama dengan VOC. Pemberontakan yang dilakukan oleh orang-orang Cina tersebut bertujuan untuk menghancurkan pengaruh dan kekuasaan VOC.

Siapapun mengetahui bahwa hidup dalam penjajahan itu selain terhina, tidak memiliki kebebasan juga sengsara. Kiranya demikianlah yang dialami oleh Raja Keraton Kasunanan di Kartasura, Sri Susuhunan Paku Buwana II. Sang Raja tidak memiliki kebebasan sama sekali. Sampai-sampai untuk memilih calon putra mahkota, raja harus terlebih dahulu meminta persetujuan dari pemerintah

penjajah, VOC Belanda. Pemerintah Belanda dan VOC Belanda dengan politik 'pecah belah' terhadap Karaton Mataram itu berhasil menguasai seluruh kekuasaan raja jajahannya. Sementara intrik perebutan kekuasaan kerajaan melanda Keraton Kasunanan di Kartasura, yang dilakukan dari dalam keluarga keraton keturunan Mataram, telah menimbulkan kemelut berkepanjangan dan permusuhan. Di sisi lain pelarian orang-orang Cina yang tertindas oleh kompeni VOC Belanda di Jakarta, mereka melarikan diri ke Jawa Tengah. Kemarahan orang-orang Cina tertindas itu ditumpahkannya dalam bentuk pemberontakan orang-orang Cina yang dipimpin oleh Sunan Kuning alias Mas Garendi di tahun 1742 itu juga memperoleh dukungan dari Pangeran Sambernyawa alias Raden Mas Said yang memanfaatkan momentum itu. Raden Mas Said sangat marah dan kecewa terhadap kebijaksanaan Karaton Kartasura yang memangkas daerah Sukowati yang dulu diberikan oleh Karaton Kartasura kepada Ayahandanya. Serangan gencar prajurit pemberontakan Cina berhasil menjebol benteng pertahanan Keraton Kartasura dengan menimbulkan banyak korban jiwa. Menghadapi ancaman itu Paku Buwana II memerintahkan kerabat keraton dan para abdi dalem untuk segera mengungsi ke wilayah Jawa Timur bagian barat daya, yaitu Pacitan hingga ke Ponorogo. Sementara itu prajurit pemberontakan Cina menghancurkan keraton Kartasura dan menjarah kekayaan karaton yang tertinggal. Pemimpin Prajurit Kompeni VOC Belanda, Mayor Baron Van Hohendorff segera minta bantuan prajurit Kompeni Belanda di Surabaya. Sementara itu adipati Bagus Suroto dari Kadipaten Ponorogo yang merasa benci terhadap pemberontakan orang-orang Cina terhadap Keraton Kartasura,

menyediakan prajuritnya untuk segera menumpas prajurit pemberontak orang-orang Cina itu.

Peperangan menumpas pemberontakan orang-orang Cina pimpinan Mas Garendi atau Sunan Kuning berlangsung dengan seru. Akhirnya pemberontakan orang-orang Cina berhasil ditumpas. Setelah tertumpasnya pemberontakan orang-orang Cina maka Pangeran Sambernyawa alis Raden Said berjuang sendiri melawan Kompeni Belanda dan Karaton Kartasura.

Ketika kerabat Keraton Kartasura kembali ke keratonnya, keraton sudah hancur. Maka Sri Susuhunan Paku Buwana II memerintahkan para abdi dalemnya untuk membangun karaton yang baru. Untuk itu Paku Buwana II mengutus petinggi keraton yang terdiri dari Tumenggung Tirtowiguna, Pangeran Wijil, Tumenggung Honggawangsa dan abdi dalem lainnya untuk mencari tempat baru untuk lokasi pembangunan Keraton Kasunanan itu.

Pencarian tersebut dilakukan ke daerah Timur keraton, di sekitar sungai Bengaman. Dari tempat yang dituju tersebut, para utusan berhasil mendapatkan tiga tempat yang dianggap cocok untuk dibangun istana baru. Ketiga tempat itu adalah:

1) Desa Kadipala

Desa tersebut memiliki tanah yang datar dan kering. Tempat tersebut diyakini akan membawa kerajaan Jawa tumbuh menjadi kerajaan yang besar, berwibawa, dan adil makmur. Akan tetapi, para ahli nujum tidak menyetujuinya karena meskipun dengan alasan demikian, kerajaan Mataram akan cepat rusak dan akhirnya runtuh.

2) Desa Sala

Desa Sala dipilih oleh RT. Hanggawangsa dan disetujui oleh semua utusan kecuali Mayor Hohendorf. Mayor Hohendorf menolak lokasi tersebut dengan alasan tanahnya sangat rusak, terlalu dekat dengan Bengawan Sala, dan daerahnya penuh dengan rawa-rawa yang dalam.

3) Desa Sana Sewu

Tempat ini tidak disetujui oleh RT. Hanggawangsa karena menurut ‘jangka’, akan mengakibatkan perang saudara dan penduduk Jawa akan kembali memeluk agama Hindu dan Budha.

Dari ketiga tempat tersebut, para utusan menyepakati memilih Desa Sala sebagai satu-satunya lokasi yang diajukan kepada Sri Sri Susuhunan Sunan Paku Buwana II. Lalu, raja memerintahkan utusan untuk melihat daerah yang dimaksud serta menemui kepala dusun, yaitu Kyai Sala dan meminta izin secara baik-baik.

Sri Susuhunan Paku Buwana II mengetahui bahwa daerah Desa Sala penuh dengan rawa sehingga beliau kurang berkenan. Lalu beliau memerintahkan para bupati pesisir agar menimbuni rawa itu dengan tanaman lumbu, dengan maksud untuk menyumbat sumber air besar yang terus mengalir di tanah rawa tersebut. Akan tetapi, usaha tersebut tidak berhasil. Bahkan, sumber air tersebut justru bertambah besar.

Para utusan menemui kepala dusun, Kyai Sala, dan menanyakan perihal yang dialami itu. Oleh Kyai Sala, beliau memberikan sebuah syarat bahwa untuk dapat menyumbat sumber air besar di daerah rawa tersebut mereka harus menyediakan gong merah delima dan kepala penari serta daun lumbu. Oleh Sri

Sunan, syarat tersebut diartikan bahwa gong merupakan alat tetabuhan yang bersuara paling seru dalam karawitan, maknanya adalah bahwa Kyai Sala sendiri yang menghendaki mas kimpoi gong tersebut, sedangkan kepala penari terkait dengan wayang atau ringgit (bahasa Jawa) yang berarti uang. Jelaslah sudah makna gaib tersebut bahwa Kyai Sala menghendaki uang atas tanah hak miliknya, yang akan digunakan untuk Ibukota Kraton Surakarta. Maka Sri Sunan Paku Buwana II memberinya uang sebanyak 10.000 gulden Belanda (1744) untuk tanah milik Kyai Sala yang akan digunakan untuk mendirikan bangunan Keraton baru tersebut.

Ketika syarat tersebut dipenuhi, sumber air pun berhasil disumbat. Maka secara resmi mulailah dilakukan pembangunan atas Istana Keraton yang baru tersebut. Pindahanya Keraton Kasunanan warisan Mataram dari Kartasura ke desa Sala itu, merupakan *bedol* Kraton secara total atau menyeluruh. Perpindahan itu dilaksanakan dalam suasana sedih karena Kraton lama Kartasura dirusak oleh pemberontakan Cina. Perpindahan tersebut terjadi pada tanggal 19 Februari 1747.

Kata Surakarta sendiri lebih dicari akarnya pada kata atau kerajaan sebelumnya, Kartasura dan Kerta. Kartasura (zaman Amangkurat II) dulu bernama Wanakerta atau berani berperang. Sedangkan Kerta atau Karta berarti tenteram, pusat Mataram jaman kejayaannya. Jadi keturunan Mataram mengharapkan kejayaan dan ketenteraman kembali Mataram seperti ketika beribukota di Surakarta.

Pada perkembangan selanjutnya, daerah kerajaan Surakarta Hadiningrat mengalami pembagian wilayah akibat perang saudara yang dilatarbelakangi oleh

politik *divide et impera* dari VOC. Pada Perjanjian Giyanti, 13 Februari 1755, keraton Mataram dipecah menjadi dua, yaitu Kasunanan Surakarta, dan Kasultanan Ngayogyakarta. Kedua wilayah tersebut masing-masing dipecah lagi sehingga timbullah empat kerajaan melalui Perjanjian Salatiga tahun 1757, yaitu Kasunanan, Mangkunegaran (pecahan dari Surakarta Hadiningrat), dan Kasultanan, Pakualaman (pecahan dari Ngayogyakarta Hadiningrat). Dengan demikian, di Surakarta, terdapat dua kerajaan yang masih ada hingga kini.

b. Surakarta sebagai Kota Budaya

Lingkungan budaya di keraton Kasunanan dan Mangkunegaran di Surakarta, selain sebagai lambang kelestarian bahasa dan budaya Jawa, juga menjadi pusat pelestarian adat-istiadat yang diwarisi secara turun-temurun. Keberadaan keraton tersebut mampu meredam erosi budaya dan kepunahan adat-istiadat Jawa. Secara kultural, kota Surakarta masih memiliki akar budaya yang kuat jika dibandingkan dengan kota-kota lain yang tidak memiliki keraton sebagai simbol budaya.

Tidak keliru jika disebutkan bahwa adat-istiadat Jawa di daerah Surakarta relatif masih kuat bertahan daripada di luar Surakarta. Berbagai adat kebiasaan, berupa gaya hidup, tata cara tradisional, kesenian, dan sebagainya masih diupayakan keberlangsungannya, meskipun dalam skala yang terbatas. Sementara di luar Surakarta, masyarakat Jawa sudah mulai kehilangan ciri-ciri khas kejawaannya.

Akar budaya yang melekat di Surakarta masih dipertahankan hingga sekarang. Berbagai produk budaya juga masih dikembangkan secara berkelanjutan. Hal ini tertuang dalam visi dan misi Kota Surakarta.

Sesuai dengan Peraturan Daerah Kota Surakarta Nomor 10 Tahun 2001, tanggal 13 Desember 2001, kota Surakarta memiliki visi terwujudnya Kota Sala sebagai kota budaya yang bertumpu pada potensi perdagangan, jasa, pendidikan, pariwisata dan olah raga. Dari visi tersebut, dapat dipahami bahwa Surakarta merupakan kota yang dibangun dengan landasan budaya. Untuk mendukung visi tersebut, Surakarta atau Solo juga mengklaim diri sebagai pusatnya kebudayaan di Jawa dengan menyatakan diri sebagai *Solo, The Spirit of Java*.

Hal ini bukan semata-mata klaim belaka karena memang Solo memiliki beragam kekayaan budaya. Solo merupakan pusat kerajaan terbesar terakhir yang masih bertahan sejak kedatangan Belanda. Bahkan sampai sekarang, tradisi-tradisi kekeratonan pun masih lestari. Kerajaan juga masih tetap berdiri dengan Sunan Paku Buwana sebagai raja Keraton Surakarta dan Mangkunegara sebagai raja Keraton Mangkunegaran. Hal ini tentu saja disertai dengan warisan budaya yang masih dapat dinikmati dan dihayati sebagai khasanah kebudayaan bangsa.

c. Pemerintahan Kota Surakarta

Diambil dari stus resmi Pemerintah Kota Surakarta (<http://surakarta.go.id>) diketahui bahwa tanggal 16 Juni merupakan hari jadi Pemerintahan Kota Surakarta. Secara *de facto* tanggal 16 Juni 1946 terbentuk Pemerintah Daerah

Kota Surakarta yang berhak mengatur dan mengurus rumah tangganya sendiri, sekaligus menghapus kekuasaan Kerajaan Kasunanan dan Mangkunegaran.

Secara yuridis Kota Surakarta terbentuk berdasarkan penetapan Pemerintah tahun 1946 Nomor 16/SD, yang diumumkan pada tanggal 15 Juli. Dengan berbagai pertimbangan faktor-faktor historis sebelumnya, tanggal 16 Juni 1946 ditetapkan sebagai hari jadi Pemerintah Kota Surakarta.

Sementara itu, perkembangan Pemerintah Kota Surakarta adalah sebagai berikut:

- 1) Periode Pemerintah Daerah Surakarta 16 Juni 1946 sampai berlakunya undang-undang Nomor 16 Tahun 1947;
- 2) Periode Pemerintah Harminte Surakarta. Berlakunya undang-undang Nomor 16 Tahun 1947 sampai berlakunya undang-undang Nomor 22 Tahun 1948;
- 3) Periode Pemerintah Daerah Surakarta. Berlakunya undang-undang Nomor 22 Tahun 1948 sampai berlakunya undang-undang Nomor 1 Tahun 1957;
- 4) Periode Pemerintah Daerah Kotapraja Surakarta. Berlakunya undang-undang Nomor 1 Tahun 1957 sampai berlakunya undang-undang Nomor 18 Tahun 1965;
- 5) Periode Pemerintah Kotamadya Surakarta. Berlakunya undang-undang Nomor 5 Tahun 1974 sampai dengan berlakunya undang-undang Nomor 22 Tahun 1999;

- 6) Periode Pemerintah Kota Surakarta. Berlakunya undang-undang Nomor 22 Tahun 1999 tentang Pemerintah Daerah, UU Nomor 32 Tahun 2004, sampai sekarang.

Berikut ini adalah nama-nama Walikota atau Kepala Daerah yang pernah menjabat di Surakarta:

- 1) Sindoredjo (19 Mei 1946 s/d 15 Juli 1946)
- 2) Mr. Iskaq Tjokrohadisoerjo (15 Juli 1946 s/d 14 November 1946)
- 3) Sjamsoeridjal (14 November 1946 s/d 13 Januari 1949)
- 4) Soedjatmo Soemowerdojo (24 Januari 1949 s/d 1 Mei 1950)
- 5) Soeharjo Soerjo Pranoto (Juni 1949 s/d 1 Mei 1950)
- 6) K. Ng. Soebekti Poesponoto (1 Mei 1950 s/d 1 Agustus 1951)
- 7) Muhammad Saleh Werdisastro (1 Agustus 1951 s/d 1 Oktober 1955 dan s/d 17 Pebruari 1958)
- 8) Oetomo Ramelan (17 Pebruari 1958 s/d 23 Oktober 1965)
- 9) Th. J. Soemantha (23 Oktober 1965 s/d 11 Januari 1968)
- 10) R. Koesnandar (1968 s/d 1975)
- 11) Soemari Wongsopawiro (1975 s/d 1980)
- 12) Soekatmo Prawirohadisebroto, SH (1980 s/d 1985)
- 13) H.R. Hartomo (1985 s/d 1995)
- 14) Imam Soetopo (1995 s/d 2000)
- 15) Slamet Suryanto (2000 s/d 2005)
- 16) Ir. H. Joko Widodo (2005 s/d sekarang)

Secara geografis Kota Surakarta berada antara 110045'15" - 110045'35" Bujur Timur dan antara 7036'00"- 7056'00' 'Lintang Selatan, dengan luas wilayah kurang lebih 4.404,06 Ha. Kota Surakarta juga berada pada cekungan di antara dua gunung, yaitu Gunung Lawu dan Gunung Merapi dan di bagian timur dan selatan dibatasi oleh Sungai Bengawan Solo.

Dilihat dari aspek lalu lintas perhubungan di Pulau Jawa, posisi Kota Surakarta berada pada jalur strategis yaitu pertemuan atau simpul yang menghubungkan Semarang dengan Yogyakarta (Joglosemar), dan jalur Surabaya dengan Yogyakarta. Dengan posisi yang strategis ini maka tidak heran kota Surakarta menjadi pusat bisnis yang penting bagi daerah kabupaten di sekitarnya.

Jika dilihat dari batas kewilayahan, Kota Surakarta dikelilingi oleh 3 kabupaten. Sebelah utara berbatasan dengan kabupaten Karanganyar dan Boyolali, sebelah timur dibatasi dengan kabupaten Sukoharjo dan Karanganyar, sebelah selatan berbatasan dengan kabupaten Sukoharjo, dan sebelah barat berbatasan dengan kabupaten Sukoharjo dan Karanganyar.

Sementara itu secara administratif, Kota Surakarta terdiri dari 5 (lima) wilayah kecamatan, yaitu kecamatan Laweyan, Serengan, Pasar Kliwon, Jebres dan Banjarsari. Dari kelima kecamatan ini, terbagi menjadi 51 kelurahan, 595 Rukun Warga (RW) dan 2669 Rukun Tetangga (RT).

Surakarta memiliki semboyan "Berseri", singkatan dari "Bersih, Sehat, Rapi, dan Indah" sebagai slogan pemeliharaan keindahan kota. Sementara itu, untuk tujuan pariwisata, Surakarta juga memiliki slogan lain, yaitu *Solo, The*

Spirit of Java (Jiwanya Jawa) sebagai upaya pencitraan kota Solo sebagai pusat kebudayaan Jawa.

2. Sejarah Teater Tradisional Ketoprak di Surakarta

Catatan tentang sejarah munculnya teater tradisional ketoprak (pada bagian selanjutnya akan disebut ketoprak saja) mendapati banyaknya perbedaan, terutama dalam kurun waktu awal kelahirannya. Sementara dalam hal lain, seperti tempat lahir dan penciptanya banyak ditemukan kesamaan.

Menurut penuturan para narasumber, ketoprak lahir di Solo atau Sala pada era Paku Buwana IX menjelang tahun 1900-an (CLHW 01a). Sumber lain membenarkan bahwa ketoprak lahir di Sala pada tahun 1901 (CLHW 02). Ketoprak diciptakan oleh seorang musisi dari Keraton Surakarta bernama R.M.T. Wreksadiningrat. Beliau adalah seorang kerabat PB IX.

R.M.T. Wreksadiningrat memutuskan keluar dari istana dan tinggal di sebuah desa di daerah Klaten. Beliau merasakan kehidupannya di keraton tidak dapat berkembang karena di sana banyak aturan dan merasa bahwa hidup di desa akan mendapatkan banyak wawasan. Di desa, ia mengelompokkan warga-warga desa di sana dan membuat sebuah pertunjukan sandiwara untuk menghibur diri sendiri.

Pada mulanya, tidak ada niatan khusus untuk melakukan pertunjukan ketoprak. Kelompok yang terdiri atas para petani tersebut hanya sebatas memeragakan aktivitas sehari-hari mereka sebagai petani desa. Upaya

mengelompokkan warga tersebut hanya didasari pada semangat untuk menghibur warga setelah lelah menjalani aktivitas bekerja seharian (CLHW 01a).

Di dalam penafsiran yang lain, terdapat perbedaan dalam hal motivasi atau latar belakang Wreksadiningrat mengelompokkan warga desa tersebut. Sebagai seorang musisi keraton, sulit dipercaya bahwa tujuan mengelompokkan warga adalah untuk memberikan hiburan saja. Pada masa-masa penjajahan, pastilah sebuah tujuan besar ada di balik maksud yang tampak tersebut.

Bapak Agus Paminto mempercayai bahwa upaya mengelompokkan warga tersebut adalah sebuah langkah untuk mengelabui Pemerintah Kolonial Belanda karena pada saat itu ada larangan dari Kompeni bahwa pribumi dilarang mengelompok lebih dari lima orang. Dengan menampilkan sebuah pertunjukan hiburan, pengelompokkan tersebut tidak dilarang lagi oleh kompeni. Padahal, melalui kelompok tersebut dikenalkan visi dan misi perjuangan melawan penjajah. Melalui kelompok itu pula para pejuang menyusup dan mengobarkan semangat perjuangan kepada masyarakat (CLHW 02).

Hal tersebut hanyalah tafsir saja. Tidak ada yang mengetahui secara pasti latar belakang Wreksadiningrat menciptakan pertunjukan ketoprak tersebut. Pada intinya, awal munculnya ketoprak sebagai seni pertunjukan dimulai dengan sebuah pertunjukan yang sangat sederhana dan menggunakan cerita yang sangat sederhana pula.

Setelah cerita dihasilkan, ditunjuklah pemerannya. Lalu cerita tersebut dimainkan. Pada saat awal dimainkan, dirasakan ada sesuatu yang kurang karena pertunjukan hanya berupa keluar masuk pemain dari dan ke dalam panggung. Dari

sini muncul ide baru untuk menambahkan unsur pemandu, berupa iringan musik. Karena pada tempat tersebut satu-satunya alat musik yang ada hanya lesung dan kentongan, maka dipilihlah kedua alat tersebut sebagai pengiring dalam pertunjukan ketoprak selanjutnya (CLHW 01a).

Nama ketoprak sendiri diambil dari salah satu iringan yang digunakan, yaitu alat musik tiprak yang menghasilkan bunyi berupa suara *prak prak prak*. Dari bunyi yang dihasilkan alat musik tiprak tersebut, dikenallah pertunjukan sandiwara tersebut dengan nama ketoprak.

Pada awal kemunculannya, selain bercerita tentang kehidupan kaum petani di desa, cerita ketoprak dibawakan dengan berbagai ekspresi seni, seperti menari dan menyanyi. Para pemain di dalam pertunjukan membawakan tokoh yang dimainkannya dengan menari dan menyanyi. Gerakan menarinya dlebih-lebihkan sehingga tampak lucu. Oleh karenanya, pertunjukan ini juga disebut dengan istilah *badutan*.

Kehadiran seni pertunjukan ini rupanya disukai oleh warga desa. Pada malam-malam tertentu sering diadakan perkumpulan untuk mementaskan sebuah lakon ketoprak. Kemudian, lama-kelamaan kelompok ketoprak mulai diundang dalam acara-acara selamatan pernikahan atau khitanan, dan sebagainya. Dengan cepat, berita tentang munculnya kesenian baru tersebar di kalangan masyarakat.

Tidak hanya sampai pada tingkatan masyarakat, kabar adanya seni ketoprak di desa rupanya sampai pula ke keraton Surakarta melalui abdi-abdi dalem dan pejabat-pejabat desa yang ada. Mendengar kabar adanya sebuah pertunjukan baru yang menghibur, Kanjeng Sinuhun PB IX mengundang

kelompok pimpinan Wreksadiningrat tersebut untuk pentas di dalam keraton dalam acara pernikahan salah satu putri Sinuhun. Undangan tersebut dipenuhi sehingga tampillah kelompok ketoprak tersebut ke dalam keraton. Menyaksikan pertunjukan tersebut, Kanjeng Sinuhun PB IX tertarik dan meminta kepada Wreksadiningrat untuk tidak kembali ke desa dan menetap di dalam keraton untuk mengembangkan seni pertunjukan tersebut. Kelompok tersebut diberi tempat di daerah Kandang Dara (depan Stasiun Solo Balapan). Akhirnya, Ketoprak Lesung mampu bertahan beberapa dekade hingga kira-kira lebih dari tahun 1900-an (CLHW 01a).

Di dalam keraton Surakarta Hadiningrat, setelah lama berselang keberadaan ketoprak ternyata tidak jauh lebih baik. Ketoprak harus bersaing dengan Wayang Orang yang lebih dulu berkembang di Surakarta dan menjadi pertunjukan komersil. Ketoprak yang mencoba meniru komersialisasi pertunjukan Wayang Orang tidak berhasil karena masyarakat umum tidak terbiasa mengeluarkan uang untuk menyaksikan pertunjukan ketoprak. Masyarakat pada saat itu terbiasa menyaksikan pertunjukan ketoprak di halaman atau pendapa rumah-rumah bangsawan keraton dan tidak dipungut biaya sehingga mereka pun enggan membayar tiket untuk sebuah pertunjukan ketoprak. Hal ini berbeda dengan Wayang Orang yang sejak tahun 1880-an sudah mulai memasarkan pertunjukannya untuk tujuan-tujuan komersil. Akhirnya keberadaan ketoprak pun terpinggirkan dengan sendirinya.

Setelah wafatnya R.M.T. Wreksadiningrat pada tahun 1914, keberadaan kelompok tersebut semakin memprihatinkan. Salah seorang anggota ketoprak

Wreksadiningrat membawa ketoprak keluar Surakarta pada tahun 1925. Ia membentuk kelompok baru bernama Krida Madya Utama dan mengadakan pementasan di Klaten, Prambanan, dan Demangan (Yogyakarta). Di daerah-daerah tersebut, ketoprak justru disambut dan diterima masyarakat dengan baik. Akhirnya ketoprak justru mengalami perkembangan yang sangat pesat di Yogyakarta.

Di Yogyakarta, ketoprak dikemas dengan cara yang berbeda agar tidak lagi dikenali sebagai produk Kasunanan Surakarta. Menurut penuturan Asmarahadi, hal ini dilakukan sebagai konsekuensi dari Perjanjian Giyanti pada tahun 1755 yang membagi kekuasaan Mataram menjadi dua, yaitu Kasunanan Surakarta dan Kasultanan Yogyakarta. Kasunanan Surakarta masih meneruskan tradisi Mataram, sedangkan Kasultanan Yogyakarta dituntut untuk menciptakan *brand* baru agar tidak lagi sama dengan Surakarta. Dalam banyak hal, hal ini terjadi sehingga dalam bidang seni pertunjukan, khususnya ketoprak pun harus membuat perbedaan antara kedua wilayah tersebut. Akhirnya ketoprak didesain dalam bentuk yang berbeda, baik iringan, kostum, cerita, dan sebagainya menjadi sebuah kesenian yang disebut Ketoprak Mataram (CLHW 01b).

Di Yogyakarta, ketoprak mulai mengenal gamelan sebagai pengiring. Ceritanya juga mulai dikembangkan. Yang semula hanya bercerita tentang kisah Pak Lurah dengan Pak Camat, Pak Camat dengan Pak Wedana, dan sebagainya lalu dikembangkan dengan cerita-cerita legenda. Ketika berhasil dengan cerita legenda, dikembangkan lagi dengan cerita-cerita sejarah. Dengan adanya cerita sejarah ini, masyarakat menerima, tidak ada komplain, dan merasa senang,

akhirnya ketoprak tampil dengan cerita-cerita sejarah sampai sekarang. Maka ketoprak menjadi identik dengan cerita-cerita sejarah (CLHW 01b).

Karena perkembangannya yang sangat pesat di Yogyakarta, beberapa orang menganggap bahwa ketoprak lahir di Yogyakarta. Bahkan sampai sekarang, ketoprak masih identik dengan Yogyakarta.

Setelah ketoprak berkembang di Yogyakarta, timbul keinginan daerah-daerah lain untuk meniru atau mengadopsi bentuk pertunjukan ketoprak Yogyakarta. Jadilah ketoprak mengalami persebaran ke berbagai daerah di luar Yogyakarta.

Meskipun memiliki kedekatan secara geografis dengan Surakarta, persebaran ketoprak Yogyakarta justru tidak melalui Surakarta, tetapi melalui jalur selatan. Hal ini terjadi karena Surakarta masih dikuasai oleh tari dan wayang orang, dalam hal kesenian. Dengan demikian, ketoprak tidak menyebar ke Surakarta tetapi melalui jalur selatan dulu sampai di Tulungagung, Malang, Kediri, dan sebagainya. Akhirnya ketoprak dikenal luas di berbagai daerah.

Proses masuknya kembali ketoprak ke Surakarta bermula dari adanya siaran RRI Yogyakarta yang secara rutin menyiarkan ketoprak dengan cerita-cerita legenda, bahkan mulai mengadopsi cerita dari luar dan disesuaikan dengan budaya masyarakat Jawa. Mendengar siaran tersebut, masyarakat Surakarta tertarik dan menghendaki ketoprak dikembangkan juga di Surakarta. Lalu dijalin kerja sama antara RRI Yogyakarta dengan RRI Surakarta.

Melihat geliat seperti itu, kelompok-kelompok ketoprak yang mulai berkembang di daerah luar berani masuk ke wilayah Surakarta. Kelompok

ketoprak seperti Siswa Budaya dari Kediri berani tampil di Surakarta dan diterima oleh masyarakat. Beberapa kelompok lain pun mengikuti jejak Siswa Budaya. Akhirnya, ketoprak pun dikenal dan berkembang pula di Surakarta. Pada tahun 1968, mulai aktif ketoprak RRI Surakarta sesuai dengan tuntutan masyarakat Surakarta (CLHW 01b).

Menurut penuturan Agus Paminto, sebenarnya ketoprak Surakarta mulai berkembang sebelum RRI Yogyakarta muncul, yaitu tahun 1950-an. Pada tahun tersebut, sudah ada Ketoprak Balaikambang yang dihidupi oleh seniman-seniman ketoprak. Selain itu, ada pula dua kelompok besar, yaitu Srikaton dan Ura Patria. Namun, karena masih tertutup oleh keberadaan Wayang Orang, ketoprak kurang diminati oleh masyarakat Surakarta pada waktu itu (CLHW 02).

Pada tahun 1950 – 1960an, ketoprak mulai berkembang di Surakarta. Kelompok ketoprak, baik besar maupun kecil mulai tampil di Surakarta hingga akhirnya lahir seniman-seniman ketoprak, di antaranya Citroyaman, Mangun Cuo, Kompren, dan sebagainya.

Begitulah sejarah lahirnya ketoprak di Surakarta. Pada dasarnya, ketoprak memang lahir di Surakarta pada awal abad ke XIX. Setelah itu, ketoprak berkembang di Yogyakarta, tersebar ke berbagai daerah, dan dikenal oleh masyarakat sebagai kesenian rakyat yang banyak diminati. Hingga sekarang, ketoprak masih bertahan meskipun mungkin sudah mengalami penurunan dibandingkan pada masa kejayaannya dulu.

3. Perkembangan Ketoprak di Surakarta

Dilihat dari sejarah kelahirannya, ketoprak selalu berkembang sesuai dengan kebutuhan masyarakat. Pada saat pertama kali disajikan, sudah muncul respons positif untuk menambahkan pemandu atau ilustrasi atau musik iringan. Ceritanya pun demikian. Semula cerita ketoprak hanya mengangkat kisah-kisah kehidupan masyarakat desa, lalu berkembang menjadi cerita legenda dan sejarah. Kedua contoh tersebut menunjukkan bahwa ketoprak memiliki sifat yang fleksibel atau relatif yang mampu berubah sesuai dengan tuntutan dan kebutuhan zaman.

Pada waktu masyarakat baru mengenal lesung sebagai alat musik, maka lesung dipakai untuk mengiringi pertunjukan ketoprak. Fungsi lesung adalah sebagai pengiring. Lalu ketika ditemukan gamelan, ketoprak pun mencoba alat musik tersebut untuk menggantikan lesung yang memiliki keterbatasan dalam menciptakan suasana atau ilustrasi. Fungsi gamelan sama dengan fungsi lesung, yaitu sebagai pengiring. Begitu halnya ketika ketoprak belum mengenal teknologi *scenery*, ketoprak dipertontonkan di sembarang tempat dengan pendukung seadanya. Maka ketika teknologi modern masuk, sarana pendukung yang digunakan pun berubah menjadi bentuk panggung modern atau menghasilkan ketoprak tobong. Hal ini menunjukkan bahwa ketoprak selalu berkembang untuk senantiasa relevan dengan keadaan zaman.

Perkembangan pesat ketoprak terjadi ketika pertunjukan ketoprak mulai berorientasi bisnis. Menurut penuturan Agus Paminto (CLHW 02) dan Gigok Anuraga (CLHW 05), orang yang memulai proses ini adalah Ndara Bog, seorang pedagang sekaligus kerabat keraton. Beliau melihat bahwa pertunjukan ketoprak

menjanjikan keuntungan yang besar jika dikomersialisasikan. Melihat peluang tersebut, beliau mengumpulkan para seniman ketoprak di rumahnya dan membangun sebuah gedung pertunjukan ketoprak.

Proses tersebut berhasil sehingga banyak pedagang lain yang menirunya. Akhirnya, gedung-gedung ketoprak pun banyak bersebaran di berbagai daerah, tidak hanya di Surakarta tetapi juga di beberapa kota lainnya. Di Surakarta sendiri gedung-gedung ketoprak mulai dibangun, baik permanen maupun sementara. Bahkan, ketoprak pun mulai mendapatkan jatah pasti pada gelaran Pasar Rakyat (pasar malam). Dari sinilah perkembangan ketoprak terjadi. (CLHW 02)

Pada tahun antara 1950 sampai dengan 1970, ketoprak mengalami masa puncak kejayaan, tidak hanya di Surakarta, tetapi di sejumlah daerah. Hal ini ditandai dengan maraknya grup-grup ketoprak yang secara rutin mengadakan pementasan di sejumlah tempat. Gedung-gedung pertunjukan pun mulai dibangun. Penonton pun berduyung-duyung datang menyaksikan pertunjukan ketoprak. Pada saat itu, ketoprak benar-benar menjadi hiburan rakyat dan menjadi media penyampai visi misi pemerintah, bahkan rakyat sendiri.

Akan tetapi, pada tahun-tahun setelah 1990, gejala yang buruk melanda dunia ketoprak ini, yaitu dengan masuknya berbagai bentuk hiburan yang dikemas melalui acara-acara televisi di layar kaca. Tahun 1990 menandai masuknya era modernisasi ke Indonesia. Sejak tahun itu, geliat ketoprak dirasakan mulai mengalami penurunan.

Di Surakarta, fenomena penurunan tingkat apresiasi terhadap ketoprak dirasakan pada masa setelah reformasi. Semenjak tahun 2000, ketoprak di

Surakarta mulai ditinggalkan penontonnya. Masyarakat mulai berpaling pada hiburan-hiburan lain yang lebih mudah didapat. Ketoprak Balaikambang yang merupakan basis pertumbuhan ketoprak di Surakarta menjadi bukti bahwa masyarakat tidak lagi mencintai ketoprak sebagai tontonan yang memiliki nilai-nilai ajaran yang berguna. Dalam beberapa tahun setelah reformasi, pertunjukan ketoprak di Taman Balaikambang sepi penonton. Padahal, setiap hari digelar pertunjukan ketoprak dengan tiket seharga Rp 3.000,00.

Asmarahadi (CLHW 01a) melihat bahwa perubahan ini terjadi karena masyarakat mulai berpikir pada hal-hal yang lebih tampak dan cenderung mengabaikan hal-hal yang tak terlihat. Hal-hal yang tampak misalnya uang untuk mencukupi kebutuhan hidup. Pada masa ketika banyak hal dinilai secara ekonomi, tuntutan untuk memenuhi kebutuhan hidup menjadi sangat diutamakan. Sementara itu, menyaksikan pertunjukan ketoprak yang memberikan penyegaran dalam pikiran dirasa tidak terlalu diperhatikan lagi, apalagi jika dihadapkan pada kenyataan bahwa untuk menyaksikan pertunjukan ketoprak dibutuhkan biaya. Ketika masyarakat berhadapan dengan situasi ini, banyak yang memilih kepentingan material dibandingkan dengan immaterial. Pada akhirnya, pertunjukan ketoprak yang menjadi hiburan masyarakat pun tidak lagi dibutuhkan oleh masyarakat.

Dalam situasi yang lain, bentuk-bentuk hiburan yang lain mulai bermunculan, terutama ketika media komunikasi banyak diciptakan. Prinsip ekonomis yang menyerang masyarakat seolah berjalan searah dengan lahirnya era

komunikasi ini. Tak pelak, masyarakat pun berpaling pada hiburan-hiburan yang lebih praktis dan ekonomis ini.

Pada beberapa tahun terakhir ini, timbul keresahan dari pemerintah dan masyarakat untuk meninjau kembali keberadaan ketoprak. Pada tahun 2007, Pemerintah Kota Surakarta memutuskan untuk melakukan revitalisasi Taman Balaikambang beserta gedung ketopraknya (CLHW 07). Pembangunan yang berlangsung selama dua tahun tersebut di satu sisi menghadirkan perbaikan dalam sarana pendukung ketoprak, tetapi di sisi lain mematikan sementara waktu pertunjukan Ketoprak Balaikambang yang tidak lagi memiliki tempat lain selain tempat tersebut.

Pada tahun 2010 ini, perkembangan ketoprak mengalami proses peningkatan yang cukup baik. Berbagai pihak mulai terlibat dalam kegiatan-kegiatan untuk mendongkrak seni tradisi ini. Pembangunan secara fisik telah dilakukan oleh Pemerintah Kota Surakarta melalui revitalisasi Taman Balaikambang yang dikenal sebagai cagar seni ketoprak di Kota Surakarta. Untuk mendongkrak kembali minat penonton, Pemerintah menggelar Festival Ketoprak antar-Kecamatan di Kota Surakarta sekaligus menandai selesainya pembangunan Taman Balaikambang.

Festival tersebut terbukti mampu mengangkat kembali kesenian ketoprak ke permukaan. Setidaknya, ada lima kelompok ketoprak yang tampil dalam ajang tersebut. Mereka adalah kelompok Ketoprak Kembang Sore (Laweyan), Ketoprak Lelono Langen Budoyo (Pasar Kliwon), Ketoprak Putra Galingga Budaya (Banjarsari), Ketoprak Rukun Budoyo (Jebres), dan Ketoprak Komunitas Warung

(Serengan). Kelima kelompok tersebut masing-masing mewakili lima kecamatan di wilayah Kota Surakarta.

Selain itu, menurut penuturan Tatak Prihantoro dalam salah satu surat kabar lokal di Surakarta, masih ada setidaknya sembilan kelompok ketoprak lagi yang masih eksis di Surakarta. Bahkan, jumlah tersebut masih akan bertambah pada saat kegiatan 17-an. Hal ini menunjukkan geliat masyarakat kampung yang mulai menengok kembali warisan tradisi ini.

Banyak pihak menganggap bahwa upaya ini merupakan satu kredit poin yang perlu diberi apresiasi. Dwi Mustanto (CLHW 04), Gigok Anuraga (CLHW 05), dan Hanindawan (CLHW 03) mengatakan bahwa penyelenggaraan festival semacam ini dapat memicu minat generasi muda di kampung-kampung untuk menggalakkan kembali ketoprak yang sempat vakum beberapa waktu yang lalu. Festival seperti ini diharapkan diselenggarakan secara rutin untuk lebih memancing keinginan kelompok-kelompok lain tampil dalam ajang ini.

Sebuah geliat yang positif juga ditunjukkan oleh ISI Surakarta yang pada Juli 2010 lalu menggelar Festival Ketoprak Remaja (FKR) dalam rangka memperingati Dies Natalis ISI Surakarta. Festival tersebut diikuti oleh enam kelompok yang berasal dari berbagai kota, seperti Tulungagung, Purwodadi, Surakarta, dan sebagainya. Dalam festival tersebut, Kota Surakarta diwakili oleh SMK Negeri 8 Surakarta (dulu SMKI).

Lalu pada bulan November 2010 lalu, diadakan pula Festival Ketoprak Tingkat Jawa Tengah yang diadakan oleh Dinas Kebudayaan dan Pariwisata Propinsi Jawa Tengah dengan mengambil tempat di Taman Budaya Jawa Tengah

(Surakarta). Festival ini diikuti oleh enam kelompok yang mewakili korwil (eks karesidenan), seperti Surakarta, Tegal, Pekalongan, Magelang, Pati, dan Kendal. Dalam festival ini, Surakarta diwakili oleh Ketoprak Muda Surakarta (KMS) yang berhasil memenangkan tiga kategori sekaligus, yaitu penyaji terbaik, sutradara terbaik, dan pemeran pria terbaik.

Ketiga festival tersebut merupakan perkembangan aktual tentang keberadaan ketoprak di Surakarta. Hal ini adalah bukti masih dipertahankannya unsur-unsur tradisi di tengah perubahan hebat yang terjadi di masyarakat.

Secara garis besar, ada dua perkembangan yang terjadi di Surakarta. Pertama, penurunan yang dialami oleh kelompok ketoprak profesional, terutama Ketoprak Balaikambang. Penurunan tersebut terlihat dari jumlah pengunjung yang menyaksikan setiap pertunjukannya. Kedua, perkembangan yang lebih baik terjadi pada ketoprak-ketoprak kontemporer yang berani memberi aroma perubahan pada bentuk garapannya. Kelompok-kelompok ketoprak ini berhasil menyita perhatian publik-publik baru. Kedua fenomena ini menunjukkan bahwa sebenarnya sifat dinamis pada tradisi meski dimanfaatkan untuk terus mengembangkan bentuk pertunjukan ketoprak agar senantiasa relevan dengan perkembangan zaman.

4. Pengorganisasian Teater Tradisional Ketoprak di Surakarta

Pengorganisasian kelompok ketoprak di Surakarta berpijak pada aktivitas pertunjukan kelompok yang ada dengan melihat corak atau karakter pertunjukan yang ditampilkan. Perbedaan karakter ini dijadikan dasar dalam menentukan peta perkembangan ketoprak di Surakarta. Intensitas dan prestasi juga menjadi dasar

dalam menentukan kelompok mana saja yang pantas dilihat secara lebih mendalam.

Dengan mendasarkan pada pertimbangan di atas, maka dipilih empat kelompok ketoprak yang mencerminkan perkembangan dan dinamika ketoprak di Surakarta saat ini, yaitu Ketoprak Balaikambang, Ketoprak Pendhapan, Ketoprak Ngampung, dan Ketoprak Muda Surakarta.

a. Ketoprak Balaikambang

Pada dasarnya, ada kerancuan ketika menyebut nama Ketoprak Balaikambang. Hal ini didasarkan pada pernyataan Tatak Prihantoro (CLHW 06) dan Endang S.M. (CLHW 07) karena dari tuturan mereka berdua, terdapat perbedaan dalam menyebut Ketoprak Balaikambang. Endang S.M. menyebut Ketoprak Balaikambang dipimpin oleh Bapak Rangga Sukasdi, sedangkan Tatak Prihantoro menyebut bahwa yang asli Ketoprak Balaikambang adalah Kelompok Kerabat Kerja Seniman Muda Surakarta. Tatak Prihantoro menyebut ketoprak pimpinan Bapak Rangga Sukasdi dengan nama Ketoprak Taman Balaikambang, sedangkan Endang S.M. justru menganggap KKKSMS sebagai kelompok baru.

Sejarah Ketoprak Balaikambang cukup panjang. Jika diceritakan, akan memerlukan tempat yang cukup banyak dalam penelitian ini sehingga hanya akan disajikan kisah singkat dan perkembangannya sampai saat ini. Berikut ini adalah uraian singkat yang sekaligus akan menjawab permasalahan di atas.

Menurut Endang S.M. (CLHW 07), Taman Balaikambang sudah ada sejak era KGPA Mangkunegara VII. Taman itu dibangun sebagai daerah resapan air

dan paru-paru kota. Pada masa itu, Taman Balaikambang hanya diperuntukkan bagi kalangan keraton. Masyarakat umum tidak diperkenankan masuk. Pada era KGPA Mangkunegara VIII, taman ini mulai dibukakan untuk umum. Dari sinilah muncul banyak hiburan rakyat, termasuk ketoprak ini. Sejak saat itulah mulai dikenal Ketoprak Balaikambang.

Ketoprak Balaikambang terus berkembang selama beberapa generasi. Sampai akhirnya mengalami penurunan pada tahun 2000-an. Sinyalemen penurunan geliat Ketoprak Balaikambang mulai dirasakan pada sekitar tahun 2003. Pada saat itu, Ketoprak Balaikambang mulai sepi penonton sehingga eksistensi mereka sebagai kelompok ketoprak mulai terancam. Namun, pada tahun 2004, Ketoprak Balaikambang mendapatkan angin segar ketika ada bantuan dari salah satu tokoh politik sebesar Rp. 500.000,00 setiap hari selama dua tahun. Itu artinya, ada atau tidak ada penonton, Ketoprak Balaikambang bisa tetap berpentas setiap malam di Taman Balaikambang.

Selama dua tahun tersebut, Ketoprak Balaikambang selalu berpentas setiap malam. Namun, keadaan tersebut ternyata tidak mempengaruhi perkembangan Ketoprak Balaikambang sendiri. Penonton pertunjukan pada saat itu masih saja sepi. Puncak dari keresahan terjadi pada tahun 2006 ketika bantuan yang diterima Ketoprak Balaikambang dihentikan. Praktis, sejak saat itu, Ketoprak Balaikambang hanya mengandalkan uang tiket dari penonton. Padahal, kondisi penontonnya sudah sangat memprihatinkan.

Eksistensi Ketoprak Balaikambang semakin berada di ujung tanduk ketika tahun 2007, Pemerintah Kota Surakarta melakukan revitalisasi atas Taman

Balaikambang. Dengan adanya program tersebut, para pekerja Ketoprak Balaikambang terpaksa dipindahkan ke sebuah perkampungan di Ngipang, Kadipiro, Kec. Banjarsari, Surakarta. Dengan sendirinya, mereka pun kehilangan tempat berpentas karena gedung yang biasa mereka gunakan untuk pentas pun terpaksa direnovasi total.

Pada saat itulah nasib ketoprak seolah-olah tinggal sejarah. Ketoprak hanya akan diingat sebagai salah satu kesenian tradisional, tetapi tidak ada wujudnya lagi. Namun, perubahan besar terjadi pada tahun 2009-2010 ini, yaitu ketika program revitalisasi Taman Balaikambang selesai.

Ketoprak Balaikambang yang kehilangan tempat pentas, ternyata mampu menelurkan bibit baru dalam wadah Ketoprak Ngampung. Ketoprak Ngampung sendiri menebar benih di seluruh wilayah Kota Surakarta. Hasilnya, ketika revitalisasi Taman Balaikambang selesai, muncul berbagai kelompok ketoprak baru di tingkat kampung. Bahkan, di Balaikambang sendiri, lahir satu kelompok ketoprak baru dengan nama Ketoprak Taman Balaikambang.

Keberadaan Ketoprak Taman Balaikambang sendiri menemani Ketoprak Balaikambang yang berada di bawah bendera KKKSMS. KKKSMS merupakan yayasan yang mengelola dua kelompok ketoprak, yaitu Ketoprak Balaikambang dan Ketoprak Ngampung. Karena adanya kerancuan dalam penyebutan kedua nama kelompok yang mengklaim diri sebagai Ketoprak Balaikambang tersebut, nama Ketoprak Balaikambang justru melekat pada Ketoprak Taman Balaikambang pimpinan Bapak Rangga Sukasdi, sedangkan Ketoprak

Balaikambang asli justru lebih dikenal dengan nama Ketoprak Kerabat Kerja Seniman Muda Surakarta (KKKSMS).

Meskipun demikian, pada dasarnya tidak ada permasalahan dalam menghadapi situasi tersebut. Pada intinya, Ketoprak Balaikambang di sini digunakan untuk menyebut dua kelompok yang secara bergiliran berpentas setiap Sabtu malam di Taman Balaikambang dan mendapatkan subsidi dari Pemerintah Kota Surakarta.

Ketoprak Balaikambang secara resmi dikelola oleh Pemerintah Kota Surakarta melalui UPTD Kawasan Wisata dan Maliyaman yang berada di bawah Dinas Kebudayaan dan Pariwisata Kota Surakarta. Pengelolaannya berupa penyediaan fasilitas tempat pertunjukan dan pemberian uang pembinaan.

Ketoprak Balaikambang merupakan kelompok yang masih konsisten dengan bentuk pertunjukan ketoprak pada era-era kejayaannya. Konsep pemanggungan masih menggunakan tobong. Ceritanya juga berupa cerita-cerita legenda atau cerita-cerita masa lalu dengan mengambil kerajaan sebagai inti cerita. Alur cerita pun dirancang tidak terlalu ketat karena masih sangat mengandalkan kekuatan improvisasi pemain.

Berdasarkan hasil pengamatan yang dilakukan (CLHO 03), secara fisik, bentuk panggung yang digunakan nyata sekali berupa tobong. Ada bentuk panggung yang lebih tinggi. Di sisi kanan dan kiri bagian depan ditutup dengan kain besar. Lalu pada bagian tengah depan terdapat layar panggung yang dapat membuka dan menutup. Layar ini berfungsi pada saat terjadi perubahan adegan, tempat, atau suasana. Pada saat terjadi perubahan adegan, layar akan diturunkan

sehingga di dalam panggung yang tertutup layar tersebut, pemain dan kru panggung dapat menata set panggung untuk adegan selanjutnya.

Set belakang berupa gapura yang dibuat dari *stereo foam* dan beberapa tanaman. Gapura tersebut terdiri atas potongan-potongan. Potongan-potongan tersebut diubah-ubah susunannya sebagai penanda terjadinya perubahan tempat. Misalnya pada setting kerajaan, gapura dan tembok disusun sejajar memanjang dengan celah sedikit pada bagian tengahnya, sedangkan dalam adegan di kali, gapura-gapura ditata dengan susunan yang tidak beraturan. Begitu pula dengan susunan tanamannya.

Ketoprak Balaikambang masih menampilkan cerita-cerita legenda dan sejarah. Pada malam itu lakon yang dipilih adalah cerita Angling Darma dengan mengkhususkan pada kisah Batik Madrim yang mengadakan sayembara untuk menentukan calon suami bagi adiknya, Setyowati.

Dalam membawakan kisah tersebut, alur cerita berjalan tidak terlalu ketat. Ketoprak Balaikambang masih menggunakan bentuk pengadeganan yang terlalu banyak, kurang lebih terdapat 10 adegan. Tempo permainan berjalan sangat lambat. Antara satu adegan dengan adegan yang lain tidak didukung dengan penanjakan grafik perubahan tempo permainan yang dinamis. Hal ini menunjukkan bahwa ketoprak masih berfungsi sebagai *liding dongeng* (cerita dongeng). Dengan demikian, pengkarakteran dan pembawaan struktur dramatik tidak begitu diperhatikan. Yang dipentingkan adalah penonton mampu menangkap garis besar cerita yang dibawakan. Sebagai dongeng, sebagian besar penonton pun sebenarnya telah mengetahui cerita yang disuguhkan.

Angling Darma: Madrim Sayembara mengisahkan perjalanan Angling Darma dalam mencari istri. Angling Darma berkelana menyusuri daerah pedalaman dan akhirnya bertemu dengan gadis yang menjadi pilihan hatinya. Gadis itu bernama Setyowati. Angling Darma tertarik untuk memperistri Setyowati. Ia pun mengejar Setyowati yang lari ketakutan sampai ke rumahnya. Sementara di rumah Setyowati, ayahnya, Begawan Maniksutra sedang berdiskusi dengan Batik Madrim, kakak Setyowati, perihal dirinya. Batik Madrim sangat menyayangi adiknya sampai-sampai dalam memilihkan jodohnya, ia harus membuat sayembara. Sayembara yang dimaksud yaitu barangsiapa mampu menandingi kekuatan Batik Madrim dan mengalahkannya maka orang tersebut berhak memperistri adiknya, Setyowati.

Berita tentang sayembara tersebut tersebar ke berbagai daerah. Banyak yang berminat mengikuti sayembara tersebut karena mengetahui bahwa Setyowati adalah gadis yang istimewa. Akhirnya datanglah beberapa pemuda dari berbagai kalangan pada hari yang telah ditentukan.

Di tempat lain, Setyowati sedang ketakutan karena dikejar oleh orang tak dikenal yang hendak menjadikannya sebagai istri berteriak-teriak minta tolong sampai di rumahnya. Mengetahui hal tersebut, Batik Madrim langsung terbakar amarahnya. Tidak lama kemudian, masuklah Angling Darma. Begawan Maniksutra ternyata mengetahui bahwa Angling Darma adalah Prabu kerajaan Malawapati. Angling Darma sendiri adalah murid Begawan Maniksutra. Angling Darma pun segera disambut dengan berbagai penghormatan.

Angling Darma langsung mengutarakan maksud kedatangannya, yaitu ingin meminang Setyowati. Mendengar hal tersebut, para pemuda yang telah hadir terlebih dahulu hendak mengikuti sayembara tidak terima. Batik Madrim merasa jiwa kesatrianya harus ditegakkan. Karena kabar sayembara tersebut telah lebih dulu diberitakan, Batik Madrim pun menantang Angling Darma untuk mengikuti sayembara tersebut. Angling Darma yang tidak mengetahui perihal sayembara tersebut pun terpaksa mengikuti permainan tersebut karena merasa tertarik pula pada Setyowati. Akhirnya sayembara pun dilaksanakan.

Keperasaan Batik Madrim ternyata tidak mampu ditandingi oleh peserta sayembara. Semuanya dapat dikalahkan. Hanya Angling Darma saja yang berhasil mengalahkan Batik Madrim. Dengan demikian, Angling Darma berhak memperistri Setyowati. Akhirnya Setyowati pun diboyong ke Kerajaan Malawapati oleh Angling Darma dengan mengajak serta kakaknya, Batik Madrim.

Demikianlah cerita singkat tentang lakon Angling Darma: Madrim Sayembara. Seperti biasa, kisah tersebut diselingi dengan adegan dagelan dan perangan. Adegan dagelan berfungsi mencairkan suasana yang ditunjukkan oleh 4 orang yang berperan sebagai abdi dalem Angling Darma. Sementara itu, adegan perangan ditunjukkan pada saat sayembara berlangsung. Dua adegan ini memang menjadi ciri dalam ketoprak, selain ciri-ciri yang lain.

Beberapa ciri lain di dalam pertunjukan tersebut masih dipertahankan, seperti iringan gamelan, tembang atau gandrung, bahasa Jawa lengkap dengan unda usuknya, kostum dan rias pemain, dan nilai tradisi Jawa yang dibawa. Hal ini memperkuat anggapan bahwa Ketoprak Balaikambang adalah cagar

budaya ketoprak di Surakarta karena masih konsisten dengan metode konvensionalnya. Untuk lebih jelasnya dapat dilihat dari beberapa gambar di bawah ini.



Gambar 3a. Adegan Dagelan Ketoprak Balaikambang

Gambar 3b. Adegan Gandrung dalam Ketoprak Balaikambang

Dua gambar di atas memperlihatkan adanya unsur-unsur yang masih dipertahankan. Gambar 3a menunjukkan adegan dagelan yang dimainkan oleh empat tokoh, sedangkan gambar 3b menunjukkan adegan *gandrung* (Angling Darma merayu Setyowati melalui tembang-tembang kasmaran). Selain itu, dapat pula dilihat kostum yang dikenakan oleh pemain masih memperlihatkan adat Jawa yang sangat kental. Kedua gambar di atas menunjukkan adanya bentuk konvensional yang masih dipertahankan.

Ada pula unsur teaterikalisasi berupa kostum yang menyerupai binatang. Kostum ini digunakan dalam adegan *perangan* yang menggambarkan bertemunya kekuatan Angling Darma dan Batik Madrim seperti yang terlihat dalam gambar 4 di bawah ini.



Gambar 4. Teaterikalisasi dalam Ketoprak Balaikambang

Meskipun terdapat unsur pembaruan dalam bentuk, secara keseluruhan, pementasan Ketoprak Balaikambang masih menggunakan metode konvensional dengan seperangkat elemen penunjangnya. Berikut ini ada gambar yang menunjukkan masih dipakainya seperangkat gamelan lengkap sebagai pengiring. Terlihat pula di dalam gambar di bawah bahwa para pengrawit tampak begitu ringan memainkan alat musik yang dihadapinya. Bahkan, sesekali terlihat beberapa personil memainkan alat-alat yang berbeda secara bergantian.



Gambar 5. Seperangkat Gamelan dalam Ketoprak Balaikambang

Sayangnya, sebuah karya yang begitu luar biasa tersebut kurang diapresiasi oleh masyarakat. Pertunjukan yang berdurasi kurang lebih 2 jam tersebut hanya disaksikan tidak lebih dari 20-30 orang penonton. Hal ini terjadi mungkin karena beberapa alasan. Pertama, penonton harus membayar tiket masuk sebesar Rp 10.000,00. Hal ini merupakan kendala yang cukup berarti mengingat pasar ketoprak adalah masyarakat lapisan bawah. Kedua, lokasi Taman Balaikambang yang jauh dari permukiman penduduk. Masyarakat membutuhkan sarana transportasi untuk sampai ke sana. Ditambah dengan biaya masuk, total pengeluaran untuk menyaksikan pertunjukan ketoprak menjadi cukup mahal. Ketiga, bentuk sajian yang bertele-tele menyebabkan penonton lelah menyaksikannya.

Jika dibandingkan dengan kondisi yang ada dalam ketoprak yang lain, fenomena ini sangat berkebalikan. Pun pada saat Ketoprak Balaikambang menggelar pertunjukan di Taman Budaya Jawa Tengah. Di sana, penontonnya sangat banyak. Alasannya karena mungkin tempatnya yang terbuka, dekat dengan permukiman penduduk, publikasi yang menarik, dan penonton tidak dikenakan biaya masuk.



Gambar 6. Penonton Ketoprak Balaikambang di TBJT

commit to user

Gambar 6 di atas menunjukkan animo masyarakat yang sangat besar terhadap ketoprak. Gambar tersebut diambil pada waktu Ketoprak Balaikambang berpentas di Taman Budaya Jawa Tengah pada tanggal 19 September 2010 (CLHO 01). Secara cerita, struktur dan unsur, dua pertunjukan yang disajikan di dua tempat yang berbeda tersebut tidak berlainan. Akan tetapi, dilihat dari animo masyarakatnya, terdapat dua fenomena yang berkebalikan. Hal ini seolah membenarkan asumsi bahwa faktor yang menyebabkan menurunnya minat masyarakat adalah faktor ekonomi. Kenyataan bahwa Taman Budaya Jawa Tengah dekat dengan permukiman warga, penonton tidak dikenai biaya masuk, dan sarana publikasi yang lebih baik adalah penyebab jumlah penonton lebih banyak.

Bandingkan kedua gambar di bawah ini.



Gambar 7a. Sarana publikasi dalam pentas Ketoprak Balaikambang di TBJT



Gambar 7b. Sarana publikasi dalam pentas Ketoprak Balaikambang di Balaikambang

Gambar 7a menunjukkan sarana publikasi yang lebih serius dibandingkan dengan gambar 7b. Pemasangan sarana publikasi sangat berpengaruh terhadap jumlah penonton yang hadir.

commit to user

Secara alur dan cerita, bentuk pertunjukan konvensional menuai banyak kritik, terutama dari para pelaku ketoprak kontemporer. Mereka menganggap bahwa bentuk pertunjukan yang bertele-tele tidak lagi disukai oleh masyarakat sekarang. Masyarakat menginginkan cerita yang sederhana, padat, dan mudah dimengerti. Faktor bahasa juga menjadikan bentuk pertunjukan seperti ini tak lagi dilirik oleh masyarakat, terutama penonton remaja. Meskipun tak bisa dipungkiri juga bahwa bentuk pertunjukan seperti ini diperlukan pula dalam membentengi tergerusnya nilai-nilai budaya, terutama dalam hal bahasa. Akan tetapi, sebuah pertunjukan yang baik adalah yang mampu membaca kebutuhan dan selera masyarakat pada masanya.

Berdasarkan pada kenyataan tersebut, fenomena yang terjadi pada Ketoprak Balaikambang yang berpentas tiap Sabtu malam di Gedung Ketoprak Taman Balaikambang perlu dikaji bersama, baik pemerintah, masyarakat, maupun pelaku seni ketoprak sendiri. Jika tidak demikian, maka ketoprak Balaikambang hanya akan hidup dalam kondisi yang dinilai asal hidup saja. Bagaimana pun juga Ketoprak Balaikambang perlu dilihat sebagai cagar budaya seni ketoprak di Surakarta.

b. Ketoprak Pendhapan

Ketoprak Pendhapan adalah salah satu grup ketoprak yang bertahan lama dan memiliki banyak penggemar di kalangan anak-anak muda. Pendhapan berdiri pada tanggal 28 Oktober 1995 dan secara rutin masih menggelar pertunjukan-pertunjukan ketoprak sampai saat ini. Ketoprak Pendhapan mampu menyedot

perhatian para remaja karena bentuk garapannya yang tergolong baru dan *fresh* dengan menampilkan lawakan-lawakan segar sepanjang permainan.

Berdasarkan hasil wawancara dengan Hanindawan (CLHW 03a), diketahui hal-hal berikut ini. Cikal bakal Ketoprak Pendhapan berawal dari Teater Gidag Gidig yang sudah berdiri sejak 1976. Kemunculan Ketoprak Pendhapan berawal dari aktivitas yang dilakukan oleh anggota-anggota Teater Gidag Gidig yang seringkali mengadakan latihan ketoprak di pendapannya. Aktivitas tersebut dilakukan secara rutin hingga pada akhirnya memutuskan untuk membentuk kelompok baru yang secara khusus memiliki konsentrasi pada seni tradisi ketoprak. Secara resmi, kelompok baru tersebut terbentuk pada tanggal 28 Oktober 1995 ketika menggelar pertunjukan ketoprak di Taman Budaya Jawa Tengah (TBJT) dengan mengangkat lakon Sudemang.

Nama Pendhapan sendiri diambil dari kata pendapa, yaitu sebuah ruang besar terbuka di depan sanggar Teater Gidag Gidig di daerah Kepatihan, Surakarta. Pendapa tersebut digunakan sebagai tempat berlatih ketoprak. Lalu dipakailah nama Pendhapan tersebut sebagai nama kelompok ketoprak mereka.

Ketoprak Pendhapan memiliki karakter pertunjukan yang berbeda sejak awal kemunculannya. Meskipun menisbatkan diri sebagai grup ketoprak, Pendhapan sudah menyimpang jauh dari konvensi-konvensi dalam pertunjukan ketoprak. Bentuk garapan yang dipilih oleh Pendhapan cenderung pada nuansa humor sepanjang permainan. Dalam hal ini, ketoprak bisa ditafsirkan sebagai murni pertunjukan hiburan.

Hanindawan mengakui bahwa Pendhapan adalah ketoprak kontemporer. Ketoprak Pendhapan tidak mendasarkan pada pakem ketoprak sama sekali. Bentuk pertunjukan Pendhapan hanyalah ekspresi seni yang bebas saja. Hal ini dilakukan karena dilandasi pada keyakinannya tentang tradisi yang memiliki keleluasaan, fleksibilitas, bahkan bersifat modern. Hanindawan menilai bahwa tradisi harus sesuai dengan zamannya. Dalam kaitannya dengan ketoprak, dikatakan pula bahwa dulu elemen-elemen ketoprak diciptakan sesuai dengan konteks zaman pada waktu itu. Pada zaman sekarang, ekspresi tersebut akan mengalami perubahan sesuai dengan tuntutan dan kebutuhan zaman sekarang.

Makanya, Ketoprak Pendhapan membawa warna yang berbeda dari ketoprak konvensional yang sebelumnya dikenal oleh masyarakat. Pendhapan tampil lebih sederhana, mengangkat penggalan kisah yang lebih sederhana, dan lebih fleksibel dalam ruang, tetapi tidak mengurangi esensi dan substansi dari nilai-nilai tradisi. Esensi dari sebuah pertunjukan ketoprak adalah bagaimana pemain mampu menyapa penontonnya dengan intim. Adanya peristiwa komunikasi yang erat antara penonton dengan pemain ini menjadi cerminan seni tradisi. Selain itu, daya improvisasi dan energi pertunjukan juga masih tampak dijaga dalam pertunjukan Pendhapan.

Yang menjadi objek perubahan dalam pertunjukan Ketoprak Pendhapan terletak pada elemen-elemennya, seperti musik, kostum, panggung, bahasa, dan cerita. Dalam masalah ini, Ketoprak Pendhapan mencoba lebih terbuka dengan tidak memaksakan diri mengikuti aturan atau konvensi yang berlaku tetapi dengan

menyajikan pertunjukan yang bisa diterima penonton pada masanya. Hal ini didasarkan pada pendapat bahwa tradisi dalam ketoprak bersifat terbuka.

Dalam hal bahasa misalnya, Ketoprak Pendhapan tidak menunjukkan adanya kaidah kebahasaan yang ketat. Artinya unda usuk (tingkat tutur) bahasa Jawa tidak dijalankan dengan semestinya karena dianggap akan menyulitkan penonton dalam memahami isi cerita yang ditampilkan. Pada saat ini, aturan kebahasaan yang ketat hanya akan menghalangi ketersampaian isi cerita karena generasi sekarang adalah orang-orang yang tidak begitu patuh dengan tingkat tutur seperti pada zaman dulu. Bahkan, Ketoprak Pendhapan sering pula menunjukkan penyimpangan kaidah bahasa melalui alih kode dan campur kode dengan bahasa-bahasa lainnya, terutama bahasa Indonesia.

Dalam hal musik, Ketoprak Pendhapan lebih berani lagi. Di dalam pertunjukan Waroeng Kopi, musik gamelan bahkan tidak dipakai lagi. Sepanjang permainan diiringi dengan alunan musik keroncong. Padahal, gamelan sampai saat ini masih dipercayai menjadi unsur yang sangat penting dalam ketoprak. Dwi Mustanto, salah seorang anggota Ketoprak Pendhapan bahkan sampai mengatakan bahwa nuansa ketoprak sama sekali tidak ditemukan ketika tidak ada satu unsur gamelan pun dalam iringan. (CLHW 04)

Lalu perubahan lain yang mencolok adalah dalam hal cerita. Waroeng Kopi bukan sebuah kisah legenda atau kisah sejarah seperti kebanyakan cerita dalam ketoprak. Hanya saja, cerita tersebut diambil dari peristiwa yang terjadi pada masa lalu, tepatnya pada masa perjuangan Pangeran Diponegoro. Cerita tersebut ditafsirkan ulang dan diimajinasikan dengan cara yang berbeda meskipun

dengan latar sejarah yang ada di belakangnya. Di dalam cerita Waroeng Kopi tersebut, pengarang cerita sendiri ragu apakah pada masa itu sudah ada warung kopi yang menampilkan penyanyi di dalamnya atau belum. Karena itulah, bisa dikatakan bahwa cerita yang diangkat dalam pertunjukan Ketoprak Pendhapan bukanlah cerita sejarah atau legenda, melainkan cerita-cerita yang sedang berkembang pada saat pertunjukan terjadi (hanya sekadar cerita fiksi) (CLHW 03b).

Sepanjang permainan hampir dipenuhi dengan lawakan-lawakan yang mengundang tawa penonton. Tidak seperti halnya dalam adegan *dagelan* yang dikenal ketoprak konvensional yang sengaja diberi ruang khusus untuk sedikit menurunkan tensi permainan, lawakan dalam Ketoprak Pendhapan mengalir dalam setiap diri pemain sepanjang permainan.

Inilah yang menunjukkan perbedaan-perbedaan dalam pertunjukan Ketoprak Pendhapan sehingga ia disebut sebagai ketoprak kontemporer. Pilihan yang diambil tersebut menghadirkan konsekuensi yang beragam. Masyarakat tradisi mengecamnya sebagai pertunjukan yang bukan lagi ketoprak. Sementara itu, masyarakat awam justru bisa menerima kehadirannya sebagai tontonan tradisional yang memberikan banyak hiburan.

Atas perbedaan penilaian tersebut, Hanindawan (CLHW 03a) memberikan tanggapan secara wajar. Hal tersebut dirasa sebagai reaksi yang sepantasnya terjadi ketika sebuah perubahan mencoba ditampilkan. Suatu tradisi harus bersifat terbuka. Tanpa keterbukaan, tradisi akan kehilangan daya improvisasi dan daya hidupnya. Tradisi memiliki daya hidup yang memungkinkannya mampu bergerak

dan menyesuaikan dengan zaman. Tidak perlu terjadi pemilahan antara tradisi dengan modern. Hanindawan berpendapat bahwa yang mencoba dipertahankan adalah tradisi yang bersifat terbuka ini.

Dalam melakukan sebuah pertunjukan, ada tahapan-tahapan yang biasanya dilakukan oleh Ketoprak Pendhapan, yaitu:

1) Pembuatan cerita

Tahap pertama yang harus dilakukan dalam mempersiapkan sebuah pertunjukan ketoprak adalah membuat cerita. Pembuatan cerita dilakukan secara kondisional. Artinya, siapa pun berhak membuat cerita dan menyutradarainya. Akan tetapi, yang lebih sering berperan sebagai pengide dan sutradara adalah Hanindawan. Waroeng Kopi yang sudah disinggung di atas merupakan karya beliau.

Proses pembuatan cerita ini terjadi sebelum proses-proses yang lain dilakukan. Pembuat cerita berproses secara mandiri terlebih dahulu sebelum personil yang lain masuk ke dalamnya. Ia bertugas menentukan tema, memilih (meng-*casting*) pemain, dan memimpin pertunjukan.

2) Latihan

Setelah cerita ada, pembuat cerita mengumpulkan beberapa orang untuk menyampaikan ide cerita yang dibuatnya dan membagi-bagi personil berdasarkan kebutuhan pementasan. Di sinilah proses latihan yang dimaksud dalam Ketoprak Pendhapan. Pembuat cerita, pemain, dan tim artistik berkumpul dan berdiskusi tentang cerita yang akan dipertunjukkan beserta seluruh komponen pendukungnya.

Diskusi (latihan) ini membahas tentang garis besar cerita (alur), latar belakang cerita, karakter tokoh, dan sebagainya. Lebih jauh dari hal tersebut, para pemain diberikan kebebasan untuk bereksplorasi menurut gambaran alur (*balungan lakon*) yang sudah dijelaskan. Dalam ketoprak, hal ini lazim dikenal dengan istilah penuangan atau improvisasi.

3) Artistik

Selain memilih pemain, pembuat cerita juga memilih tim artistik yang akan berperan dalam menunjang sisi lain pertunjukan. Segi artistik yang dimaksud yaitu musik (iringan), setting panggung, tata rias, dan tata busana. Cerita yang sudah dibuat disampaikan pula kepada para kru artistik agar mereka bisa merancang unsur-unsur penunjang sesuai dengan kebutuhan cerita.

Dalam hal musik atau iringan pada pertunjukan Waroeng Kopi, Ketoprak Pendhapan bekerja sama dengan Orkes Keroncong Swastika. Hal ini sebenarnya tidak lazim dalam ketoprak yang biasanya kental dengan alunan musik gamelan. Namun, pilihan menjatuhkan musik pada genre keroncong merupakan bentuk perubahan yang berani sekaligus menarik dalam ketoprak.

Setting panggung, tata rias, dan tata busana menjadi tanggung jawab anggota Ketoprak Pendhapan sendiri. *Setting* panggung dipercayakan kepada Hanindawan selaku sutradara, sedangkan tata rias dan tata busana selalu menjadi spesialisasi Bambang Sugiarto. Dalam pertunjukan-pertunjukan lain, *setting* panggung biasanya sangat sederhana. Namun, dalam cerita Waroeng Kopi ini, *setting* panggung yang digagas oleh Hanindawan terlihat cukup indah dengan hadirnya unsur simbolik di panggung. Bambang Sugiarto memang memiliki

kemampuan yang lebih di bidang rias dan busana. Beliau sering terlibat dalam beberapa peristiwa kesenian. Makanya, posisi juru rias dan busana selalu disandangkan kepadanya dalam setiap pertunjukan Ketoprak Pendhapan.

4) Pementasan

Pementasan Ketoprak Pendhapan merupakan ajang mempertemukan berbagai ide dan kreativitas para anggotanya berdasarkan penangkapan dari hasil diskusi yang telah dilakukan. Pementasan tersebut menjadi tolak ukur keberhasilan dari serangkaian proses atau tahapan yang telah dilakukan di atas.

Untuk melihat tahapan proses pementasan di atas secara lebih jelas, akan diuraikan satu contoh pertunjukan ketoprak yang dimainkan oleh Ketoprak Pendhapan dengan mengambil lakon Waroeng Kopi. Pertunjukan tersebut digelar pada bulan Mei 2010 sebagai penutup Festival Teater SMA se-Jawa Tengah yang diselenggarakan secara rutin oleh Teater Gidag Gidig.

Perlu disebutkan di sini pula bahwa Ketoprak Pendhapan ini terdiri dari gabungan beberapa kelompok, seperti Pecas Ndahe, Paroden Basah, Teater Gidag Gidig sendiri, dan kelompok-kelompok lainnya. Beberapa kelompok bahkan merupakan kelompok orkes humor yang sering mengocok perut penontonnya dengan lawakan-lawakan segar.

Begitu halnya pada cerita Waroeng Kopi ini. Secara visual, tidak ada tanda-tanda bentuk pertunjukan humor. Bahkan setting dasar yang digunakan terkesan sangat serius, yaitu beberapa anyaman jerami yang disusun melingkar dengan ujungnya yang lancip dan digantung ke atas. Sementara itu, latar cahaya

bagian belakang panggung dipenuhi dengan warna merah, seperti terlihat dalam gambar 8 di bawah ini.



Sumber: www.timlo.net

Gambar 8. Pementasan Ketoprak Pendhapan

Namun demikian, penonton kebanyakan sudah memiliki skemata yang berbeda dengan yang ditampilkan di awal, yaitu bahwa Ketoprak Pendhapan identik dengan garapan yang lucu dan menghibur.

Identitas tersebut pun langsung tertebak ketika salah seorang pemain masuk ke dalam panggung dengan gayanya yang unik dan lucu. Masing-masing pemain tampil dengan gaya unik dan lucu yang berbeda-beda seolah sudah dipersiapkan sebelumnya.

Secara visual, unsur-unsur baku ketoprak masih dipertahankan dalam Ketoprak Pendhapan. Lihat saja penampilan pemain pada gambar 8 di atas. Para pemain masih mengenakan pakaian adat Jawa dengan sempurna. Hanya saja, secara bentuk mungkin sudah dimodifikasi dan terlihat lebih sederhana. Begitu halnya dengan rias yang menghiasi wajah pemain. Rupa pemain masih menunjukkan wajah-wajah pribumi, kecuali salah satu tokoh yang berperan sebagai kompeni.

Bahasa yang digunakan masih menggunakan bahasa Jawa. Akan tetapi, bahasanya pun hanya memenuhi tuntutan komunikatif sehingga dalam penggunaannya, bahasa Jawa dipenuhi dengan percampuran dengan bahasa lain, terutama bahasa Indonesia. Kalau pun ada unggah ungguh basa, pemakaiannya relatif sedikit dan hanya digunakan oleh beberapa pemain yang menguasainya saja.

Cerita Waroeng Kopi sendiri mengisahkan tentang suatu tempat, sebuah warung kopi, pada zaman perjuangan Pangeran Diponegoro yang ramai dikunjungi oleh para lelaki. Usut punya usut, hal tersebut disebabkan karena di warung kopi tersebut ada seorang penyanyi cantik yang selalu menghibur para pengunjung dengan suaranya yang merdu. Kontan saja, banyak pemuda suka berkunjung ke warung itu, bahkan sampai pada tataran pejabat kawedanan.

Konon, keberadaan gadis di warung kopi tersebut dalam rangka menunggu seorang pemuda yang menjadi pujaan hatinya. Tidak ada satu pun yang tahu siapa pemuda yang ditunggu tersebut. Yang menjadikan cerita ini menarik adalah tingkah laku setiap pemuda di sana yang bertingkah seolah-olah sebagai pemuda yang dinantikan oleh sang gadis. Sampai beberapa orang pemuda yang datang, tidak ada satu pun yang dipilih.

Cerita pun berkembang karena para lelaki sibuk berebut perhatian sang gadis. Berbagai upaya dilakukan untuk bisa mendapatkan gadis itu. Sampai-sampai Pak Wedana berencana mengusir warung kopi tersebut dengan alasan mengganggu kenyamanan warga. Padahal, niatan tersebut hanyalah taktik agar ia dapat beroleh kesempatan mengeluarkan gadis penyanyi tersebut dari warung kopi

tempatya bekerja sehingga mempunyai alasan untuk memberinya tempat di kawedanan sekaligus membebaskan si gadis dari godaan lelaki lain. Wedana pun mengumpulkan beberapa demang untuk mewujudkan rencana tersebut.

Akhirnya, beberapa demang itu pun pergi ke warung kopi. Sesampainya di sana, mereka langsung mengutarakan maksud kedatangannya. Namun, tatkala melihat ada seorang gadis yang cantik, maksud tersebut berbelok. Mereka begitu terkesima dengan kecantikan sang gadis hingga mereka pun berebutan mencari perhatian sang gadis. Di antara beberapa demang tersebut, hanya ada satu pemuda yang tetap bersikukuh dengan maksud kedatangannya ke warung kopi tersebut. Timbullah sebuah konflik yang melibatkan banyak kepentingan di situ. Akhirnya, Wedana sendiri yang harus turun tangan.

Di tengah-tengah konflik yang sedang berkecamuk, si gadis bersuara dengan lantang. Ia mengeluarkan semua kegundahan hatinya dan menyebut bahwa dunia ini adalah sebuah sandiwara. Ia menganggap bahwa semua lelaki yang berkunjung ke warung kopi tersebut sedang membohongi dirinya sendiri dengan bertingkah seolah seperti ksatria yang dinanti-nantikannya. Ada seorang lelaki pengecut yang berkelakar sebagai seorang pejuang yang gagah berani, ada anak manja yang bertingkah seperti seorang pemuda mandiri, bahkan ada pejabat yang menggunakan kekuasaannya untuk memenuhi kebutuhan pribadinya, dan sebagainya. Semua lelaki terbelalak, malu, dan menyadari kekhilafannya masing-masing.

Ternyata, satu-satunya yang dinilai memiliki kejujuran adalah seorang demang yang bersikukuh dengan tanggung jawab yang diamanatkan kepadanya,

yaitu menggusur warung kopi. Dialah pria yang dinantikan sang gadis sejak semula. Dia satu-satunya pemuda yang tidak tergoda pada si gadis dan tetap pada pendiriannya. Akhirnya, pemuda itupun dipilih oleh sang gadis. Demikianlah akhir kisah Waroeng Kopi. Pentas ditutup dengan lagu Panggung Sandiwara yang dipopulerkan oleh Nike Ardila sebagai kritikan bagi siapa pun yang tidak jujur terhadap dirinya sendiri.

Meskipun memiliki pesan yang sangat dalam, cerita tersebut dibawakan dengan humor yang serius. Sesekali dihibur dengan tembang-tembang yang dinyanyikan oleh pemain dengan iringan musik keroncong. Kedua hal tersebut semakin mengokohkan anggapan bahwa Ketoprak Pendhapan telah memilih jalur hiburan dalam setiap garapannya. Ketoprak Pendhapan konsisten dengan karakter yang dipilihnya dengan tujuan mampu menarik perhatian masyarakat saat ini yang lebih menghendaki hiburan-hiburan yang ringan. Ketoprak Pendhapan berhasil mewujudkan keinginan tersebut sembari menyisipkan pesan-pesan moral melalui cerita yang ditampilkan sekaligus mengenalkan potensi-potensi lokal kepada penontonnya.

c. Ketoprak Ngampung

Ketoprak Ngampung merupakan salah satu kelompok ketoprak paling aktif di Surakarta saat ini. Prestasinya juga cukup baik, karena berkali-kali memenangkan kejuaraan teater tradisional tingkat Jawa Tengah. Bahkan tahun depan (2011) Ketoprak Ngampung dipercaya untuk mewakili Jawa Tengah dalam kejuaraan teater tradisional tingkat nasional. Atas pencapaian tersebut, Ketoprak

Ngampung layak dipandang sebagai salah satu wujud perkembangan seni tradisi ketoprak, khususnya di Surakarta. Pernyataan itu juga didasarkan pada bentuk pertunjukannya yang banyak dilakukan perubahan. Ngampung adalah contoh kelompok ketoprak yang memiliki semangat tinggi untuk mempertahankan nilai-nilai tradisi di tengah-tengah masyarakat modern.

Menurut penuturan Dwi Mustanto (CLHW-04), salah satu pendiri Ketoprak Ngampung, nama Ketoprak Ngampung mulai dipublikasikan kepada masyarakat pada bulan Mei 2007. Lakon pertama yang digarap berjudul Alap-alapan Dewi Sahara dan dipentaskan di Gremet, Surakarta. Sejarah kelahirannya tidak bisa dilepaskan dari keberadaan Ketoprak Balaikambang. Perlu diketahui bahwa Ketoprak Ngampung adalah generasi muda yang meneruskan tradisi dari para orang tuanya di Kelompok Ketoprak Balaikambang. Sebagai junior, anak-anak muda yang sebelumnya juga tergabung dalam Ketoprak Balaikambang ini merasa resah karena Ketoprak Balaikambang mulai ditinggalkan penontonnya. Keadaan seperti ini memicu semangat generasi muda Balaikambang untuk berjuang mempromosikan Ketoprak Balaikambang kepada masyarakat di Surakarta. Upaya yang ditempuh untuk tujuan tersebut adalah dengan berpentas keliling, memasuki kampung-kampung di wilayah Surakarta. Jadilah kelompok ini sebagai Kelompok Ketoprak Ngampung. Nama Ngampung sendiri diambil dari aktivitas pertunjukannya dari kampung ke kampung.

Pada perkembangan selanjutnya, Ketoprak Ngampung mulai menggeser fungsinya, dari yang semula sebagai ajang mempromosikan Ketoprak Balaikambang menjadi benar-benar kelompok mandiri sesuai dengan kerangka

konseptual garapan yang dipilihnya. Untuk itulah, Ketoprak Ngampung mulai mencari-cari bentuk garapan yang paling sesuai dengan karakternya atau harus mencari *brand*. Akhirnya, pilihan untuk jemput bola, memasuki kampung-kampung tersebutlah yang mengantarkan Ketoprak Ngampung memiliki corak ketoprak yang berbeda dari kelompok ketoprak lainnya.

Tatak Prihantoro (CLHW-06) menuturkan bahwa sejarah Ketoprak Ngampung tidak bisa dilepaskan dari Ketoprak Balaikambang. Keberangkatan Ketoprak Ngampung diawali dari penurunan penonton pada Ketoprak Balaikambang. Pada waktu bantuan dari salah satu tokoh politik kepada Ketoprak Balaikambang dihentikan pada tahun 2006, keadaan Ketoprak Balaikambang menjadi sangat kritis karena sepi penonton. Upaya terobosan dilakukan oleh anak-anak muda Balaikambang dengan berupaya menjemput penonton ke kampung-kampung dengan tujuan memperkenalkan kembali Ketoprak Balaikambang. Upaya tersebut tidak berjalan mulus karena justru mendapatkan tentangan dari para orang tua mereka yang menganggap bahwa pertunjukan mereka menyalahi pakem. Perubahan yang mereka usung sendiri merupakan konsekuensi dari pentas keliling yang mengharuskan mereka menyesuaikan dengan karakteristik masyarakat kampung yang berbeda-beda. Bentuk itulah yang dinilai keluar dari koridor pakem ketoprak sehingga ditentang oleh para pendahulunya. Namun, meskipun mendapatkan tentangan seperti itu, Ketoprak Ngampung tetap bertahan dan membuktikan bahwa mereka mampu.

Klimaks dari pertikaian antara generasi muda dan tua tersebut mencapai puncaknya ketika Taman Balaikambang direvitalisasi oleh Pemerintah Kota

Surakarta pada bulan Juli 2007. Dengan adanya program tersebut, Ketoprak Balaikambang tidak lagi memiliki ruang untuk berekspresi. Akhirnya, Ketoprak Ngampung inilah yang menjadi tempat ekspresi baru bagi Ketoprak Balaikambang. Generasi tua pun akhirnya bisa menerima terobosan yang dilakukan oleh anak-anak mereka. Ketoprak Ngampung pun diterima sebagai salah satu bentuk pertunjukan ketoprak baru. Pada tahun 2009-2010 ini, Ketoprak Balaikambang kembali lagi ke Taman Balaikambang, sedangkan Ketoprak Ngampung tetap melebarkan jaringannya dengan pentas keliling kampung-kampung sehingga mereka pun menjadi dua kelompok ketoprak yang berbeda.

Kedua kelompok tersebut berdiri di bawah satu pengelolaan yang dilakukan oleh Tatak Prihantoro dengan nama Kelompok Kerabat Kerja Seniman Muda Surakarta. Berada dalam satu kendali, pada perkembangan selanjutnya, terjadi interaksi di antara keduanya. Secara karakter, bentuk pertunjukan Ketoprak Ngampung justru lebih banyak mendapatkan perhatian penonton. Ketoprak Balaikambang pun terpengaruh oleh bentuk garapan Ketoprak Ngampung. Sementara itu, Ketoprak Ngampung tetap eksis dengan bentuk garapan yang lebih bebas hingga dikenal oleh berbagai kalangan sebagai kelompok ketoprak kontemporer.

Ketoprak Ngampung sendiri dimotori oleh dua seniman muda, yaitu Dwi Mustanto dan Tatak Prihantoro. Dwi Mustanto bertindak sebagai motor artistik yang bertugas membuat cerita dan menjadi sutradara, sedangkan Tatak Prihantoro bertugas mengelola administrasi dan keuangan kelompok. Keduanya berjalan sendiri-sendiri tetapi memiliki kesadaran akan fungsinya masing-masing.

Hasilnya, Ketoprak Ngampung memiliki akses yang sangat baik di kalangan warga Surakarta dan sekitarnya.

Tatak Prihantoro (CLHW-06) menyatakan bahwa Ketoprak Ngampung saat ini sudah menjelma sebagai kelompok yang “jadi”. Artinya, Ngampung sudah menjadi kelompok ketoprak yang memiliki karakter dan mampu menembus tataran profesional. Dengan prinsip kemandirian, Ketoprak Ngampung rupanya berkembang menjadi kelompok yang kuat. Saat ini, Ketoprak Ngampung telah memiliki jaringan yang sangat luas, tidak hanya di Surakarta, bahkan sampai ke kota-kota lain. Sebagai kelompok profesional, jaringan tersebut menjadikan Ketoprak Ngampung sebagai kelompok yang matang dalam finansial.

Sementara itu, secara kesenian, karakter Ketoprak Ngampung dapat diamati berdasarkan salah satu lakon yang dimainkannya pada hari Sabtu, 9 Oktober 2010 di Kelurahan Gandekan, Jebres, Surakarta. Lakon pada malam itu berjudul Pasung yang ditulis sekaligus disutradarai oleh Dwi Mustanto. Dalam pengamatan yang dilakukan (CLHO-02), ditemukan hal-hal berikut ini.

Jika diperhatikan sekilas, bentuk panggung yang akan digunakan untuk bermain ketoprak tidak menunjukkan tanda-tanda adanya permainan ketoprak. Di atas panggung, tidak terlihat kelir ataupun set yang menunjukkan sebuah bangunan kerajaan seperti yang sering terjadi dalam pertunjukan ketoprak. Di atas panggung, terlihat beberapa jerami tergeletak sejajar seolah membentuk sebuah pagar. Di dalamnya, terdapat sebuah bangku. Sementara di belakang bangku tersebut, tampak ikatan jerami yang dirangkai membentuk orang-orangan sawah digantung ke atas. Di pojok-pojok, dipenuhi dengan tanaman-tanaman. Pada sisi

kiri panggung, tampak seperangkat gamelan telah disiapkan, meskipun tidak komplit.

Kerangka bangun seting panggung seperti yang sudah digambarkan di atas tidak menunjukkan karakter pertunjukan ketoprak, melainkan menyerupai bentuk teater modern. Tidak seperti biasanya ketoprak menggunakan bentuk seting simbolis seperti itu. Namun, hal ini adalah pilihan yang diambil Ketoprak Ngampung sebagai konsekuensi strategi gerilya kesenian yang diterapkannya. Mereka memilih seting yang sederhana dan murah. Selain itu, hal ini juga merupakan konsekuensi dari keinginan untuk menciptakan *brand* yang sesuai dengan keinginan mereka. Maka jadilah pertunjukan ketoprak dengan latar atau set panggung simbolis dan bukan realis seperti yang terlihat pada gambar 9 di bawah ini.



Gambar 9. Kerangka Bangun Setting Ketoprak Ngampung

Dalam hal ilustrasi musik, gamelan sudah tidak lagi menjadi satu-satu instrumen pengiring, tetapi dikolabirasikan dengan musik perkusi. Dalam ketoprak konvensional, semenjak ditemukan gamelan sebagai pengiring yang

paling tepat dalam pertunjukan ketoprak, rasanya gamelan menjadi salah satu unsur yang penting dalam pertunjukan ketoprak. Ketoprak Ngampung memberikan warna yang berbeda untuk merombak tradisi tersebut dengan menghadirkan unsur lain yang lebih modernis. Meskipun demikian, nuansa Jawa yang dihasilkan dari suara-suara gamelan masih cukup dominan meski sesekali dikejutkan dengan hentakan yang cukup keras dari irama perkusi yang dipukul.

Tembang-tembang yang biasanya ada dalam beberapa adegan seperti adegan *gandrung* tampak tidak dipakai lagi. Dalam lakon Pasung ini, tidak ada adegan yang mengisahkan percintaan. Namun dalam beberapa lakon lain, *gandrung* masih ditampilkan karena adanya tuntutan masyarakat yang tidak menginginkan ketoprak dirombak secara total. Beberapa unsur harus dipertahankan dan masyarakat menilai bahwa tembang-tembang yang dilantunkan pemain dalam adegan *gandrung* dan kesedihan sebagai elemen yang harus tetap ada. Sementara Ketoprak Ngampung menganggap bahwa beberapa unsur dalam ketoprak tidak semestinya digunakan dalam setiap lakon (CLHW-04).

Unsur lain yang sengaja masih dipertahankan yaitu adegan *perangan* yang dimainkan oleh *bala kepruk*. Dalam cerita-cerita sejarah kerajaan, peperangan merupakan salah satu hal yang tidak bisa dihindarkan. Mengingat ketoprak sering menampilkan cerita-cerita sejarah kerajaan, maka untuk menunjukkan adanya peperangan tersebut, dipertontonkan sedikit keahlian akrobatik para pemain *bala kepruk* untuk membuat penonton lebih terkesima. Hal ini menjadikan ketoprak diidentikkan dengan adegan *perangan*.

Dalam lakon Pasung, Ketoprak Ngampung tampaknya cukup memaksakan adegan *perangan* tersebut muncul dalam permainan. Alasan yang sama mungkin bisa menjawab pertanyaan atas permasalahan ini, yaitu untuk menghindari kecaman sebagian masyarakat yang menginginkan beberapa unsur ketoprak harus dipertahankan.

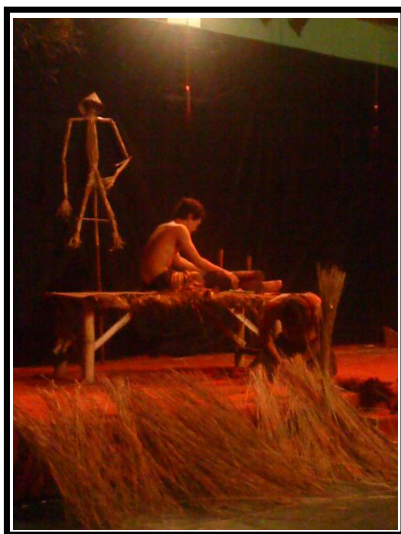
Lakon Pasung sebenarnya memiliki struktur dramatik yang cukup ketat sehingga hampir tidak memiliki ruang untuk mengendurkan urat saraf melalui adegan dagelan. Akan tetapi, karena kepiawaian sutradara, beberapa adegan masih bisa memberikan suasana ceria (*ger*) melalui adegan dagelan ataupun sisipan kata-kata lucu yang dilontarkan para pemainnya. Adegan dagelan tetap masuk dalam bagian cerita. Improvisasi pemain juga dapat menyebabkan jalannya permainan menjadi lebih santai karena mampu membawa suasana-suasana humor dalam dialognya.

Ketoprak Ngampung masih mendasarkan pada tradisi dan budaya Jawa dalam perubahan bentuk yang dilakukannya. Hal ini terlihat terutama melalui dialog berbahasa Jawa dan busana khas Jawa. Meskipun bahasanya tak lagi seketat bahasa dalam ketoprak konvensional, tetapi tingkat bahasa masih digunakan meskipun hanya *krama* dan *ngoko*. Unsur bahasa disadari oleh Dwi Mustanto (CLHW-04) sebagai bagian penting dalam ketoprak sehingga wajib dipertahankan. Sementara itu, pemain tampak dibalut busana atau kostum khas Jawa, berupa kain lurik, blangkon, kebaya, dan sebagainya seperti yang terlihat dalam Gambar 10 di bawah ini.

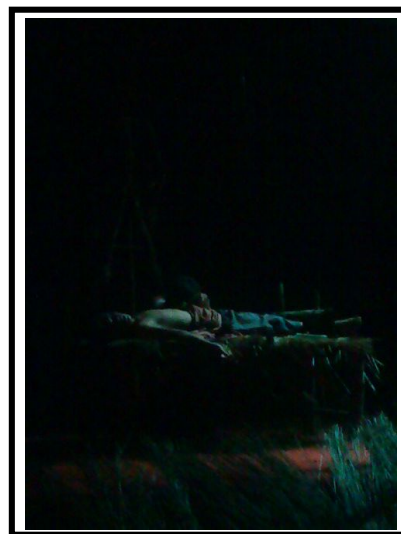


Gambar 10. Kostum dalam pementasan Ketoprak Ngampung

Secara visual, unsur dramatisasi tampak dalam penggunaan teknologi tata cahaya yang mengadopsi bentuk teater modern. Dalam adegan sedih, panggung dihujani dengan warna biru. Dalam adegan marah, warna panggung berubah menjadi merah. Dramatisasi seperti ini lazim ditemui dalam teater modern dan Ketoprak Ngampung sudah memasukkan unsur modernitas tersebut dalam pertunjukan ini. Bandingkanlah kedua gambar di bawah ini sesuai dengan suasana yang diwujudkan.



Gambar 11a. Warna panggung merah dalam adegan marah



Gambar 11b. Warna panggung biru dalam adegan sedih

Gambar 11a menampilkan suasana kemarahan yang ditimbulkan dari ketegangan yang terjadi antara para pemain. Sementara pada gambar 11b terlihat suasana sedih yang mengharu biru karena kematian yang dialami oleh sang anak.

Pilihan penggabungan unsur modernitas dan tradisi dalam Ketoprak Ngampung dikemas dalam sebuah cerita yang sederhana. Cerita ini tidak lagi berlatar sejarah, legenda, atau adaptasi dari luar, tetapi tentang kisah yang terjadi dalam kehidupan masyarakat sehari-hari tentang pendidikan yang salah terhadap anak. Tema ini sangat lazim ditemukan dalam kehidupan sehari-hari. Hanya saja, penyampaian isi cerita tersebut dikemas secara simbolis, yaitu simbol pasung.

Hampir sama dengan perubahan yang dilakukan Ketoprak Pendhapan, Ketoprak Ngampung memilih elemen-elemen pendukung sebagai objek yang dikembangkan. Sementara itu, esensi dan substansi pokok dalam ketoprak yang dianggap harus dipertahankan tidak diubah. Salah satu hal yang tidak bisa diubah dalam Ketoprak Ngampung yaitu metode improvisasi. Dwi Mustanto (CLHW-04) mengakui bahwa kesulitan terbesar para pemain di Ketoprak Ngampung adalah bermain dengan teks atau naskah. Mereka lebih terbiasa tanpa menggunakan teks. Jadi, metode penuangan masih dijalankan dengan mengutamakan *balungan lakon* sebagai pedoman dasar.

Lakon Pasung sendiri sebenarnya menggunakan naskah. Akan tetapi, karena karakter pelaku yang tidak terbiasa menggunakan naskah, naskah Pasung pun hanya dipahami sebatas penggambaran alur dan karakter saja. Lebih dari itu, pemain lebih memilih berimprovisasi dengan dialognya masing-masing.

Berikut ini diuraikan sedikit gambaran tentang jalannya pertunjukan pada hari Sabtu, 9 Oktober 2010 di Kelurahan Gandekan, Kec, Jebres, Surakarta (CLHO 02).

Lakon Pasung ini menceritakan kisah bertemakan pendidikan. Tepatnya pendidikan yang keliru yang diterapkan orang tua terhadap anak. Seorang Bapak yang diperankan oleh Seno memiliki seorang anak laki-laki, yang diperankan oleh Rudi. Karena rasa sayang terhadap anaknya yang berlebihan, si Bapak sampai memasung anaknya dengan alasan supaya anaknya tidak terjerumus dalam pergaulan masyarakat yang rusak dan tak bermoral. Bapak menginginkan agar anaknya hanya menerima ajaran kebaikan yang diberikan olehnya saja. Orang lain tidak tahu kebutuhan anaknya. Hanya Bapaknyalah yang tahu dan mampu mencukupi kebutuhan anaknya. Untuk melindungi anaknya dari pengaruh-pengaruh buruk orang-orang sekitarnya, sang Bapak tega memasung anaknya dan mengasingkannya dari kehidupan di luar.

Sementara anaknya dipasung, bapak bekerja sehari-hari di sawah. Selama ditinggalkan bapaknya tersebut, teman-temannya datang mengunjungi. Mereka bersimpati atas nasib yang dideritanya. Orang-orang itu takut terhadap bapak sehingga mereka mencuri-curi kesempatan untuk mengunjungi anak tersebut. Bahkan Kepala Desa pun tak cukup berani menasihati si Bapak.

Karena ketidaktahuan dan keterdesakan yang dialami anak, ia selalu menuntut kepada bapaknya untuk dibebaskan dari jeratan pasung yang membelitnya. Akan tetapi, bapaknya mengatakan tidak akan melepaskan kayu

tersebut sampai anaknya dirasa sudah cukup dewasa dalam menentukan dan memilih hidupnya sendiri.

Kondisi ini menyebabkan si anak sakit secara fisik maupun psikis. Secara fisik, ia tidak bisa beraktivitas sehingga organ-organ tubuhnya terganggu. Sementara serangan psikis pun datang karena keinginan nalurinya untuk bergaul dengan sesama temannya, membantu ayahnya bekerja, bersekolah, dan sebagainya. Kondisi ini tidak bisa dilawan oleh si anak. Akhirnya, pada waktu tidur setelah sebelumnya bertengkar hebat dengan ayahnya, si anak bermimpi bertemu ibunya yang telah meninggal dunia. Si ibu mengajak anaknya untuk ikut dengannya dan anak pun mengikuti ibunya.

Dalam dunia nyata, si anak meninggal dunia di tengah sistem pendidikan yang keliru yang diterapkan oleh orang tuanya. Mengetahui anaknya telah pergi, si Bapak sangat menyesal, sedih, dan merasa kehilangan. Ia menyadari bahwa tindakannya tersebut justru menyebabkan ia harus kehilangan anak satu-satunya.

Itulah garis besar cerita yang dibawakan oleh Ketoprak Ngampung. Ketoprak Ngampung memilih sebuah cerita yang lain atau tidak biasa disajikan dalam pertunjukan ketoprak yang biasanya menampilkan cerita-cerita legenda, sejarah, maupun cerita-cerita rakyat. Cerita diambil dengan merefleksikan kejadian yang dapat dilihat pada zaman sekarang lalu dikembalikan pada kehidupan zaman dulu yang dikemas secara simbolis. Pasung adalah simbol sistem pendidikan yang salah yang justru menyebabkan terjadinya pembodohan sehingga mematikan jati diri dan kepribadian anak-anak. Jika dikembalikan pada konteks situasi saat ini, hal ini sangat relevan, terutama bagi para orang tua yang

salah menyikapi perubahan zaman dengan menerapkan sistem imunisasi yang terlalu ketat kepada anaknya. Sistem imunisasi yang berlebihan ini tidak memberikan kekebalan kepada anak tetapi justru mematikan kreativitas anak (disimbolkan dengan kematian anak akibat pemasangan).

Demikianlah ringkasan cerita yang ditampilkan dalam pentas Ketoprak Ngampung pada malam itu. Cerita tersebut telah beberapa kali ditampilkan di beberapa kampung. Peneliti kebetulan pernah terlibat dalam lakon yang sama beberapa waktu yang lalu di Teater Arena Taman Budaya Jawa Tengah sebagai penata cahaya.

Hal mendasar yang diinginkan oleh Ketoprak Ngampung dengan memilih memasuki kampung-kampung adalah untuk mengenalkan kepada masyarakat tentang bentuk pertunjukan ketoprak yang lebih sederhana, lebih mudah dilakukan, dan lebih murah dalam pembiayaan. Upaya ini dilakukan agar masyarakat memiliki keberanian untuk bermain ketoprak. Setidaknya dalam setiap kampung, ada satu atau dua kelompok ketoprak. Jika hal ini terwujud, niscaya ketoprak akan mampu meraih perhatian masyarakat kembali sehingga kelestariannya pun tetap terjaga.

d. Ketoprak Muda Surakarta

Usia kelompok ini belum genap satu tahun. Akan tetapi, langkah pertamanya sudah sangat memukau dengan menjuarai Festival Ketoprak Tingkat Jawa Tengah 2010 di Taman Budaya Jawa Tengah pada 10-11 November 2010

lalu (CLHO-05). Hal ini menjadikan Ketoprak Ketoprak Muda Surakarta pantas disejajarkan dengan kelompok lain yang sedang berkembang di Kota Surakarta.

Kelompok ini didirikan, dipimpin, dan diasuh oleh Gigok Anuraga, seorang seniman yang sudah lama menekuni bidang teater, baik tradisi maupun modern. Namun, akhir-akhir ini beliau lebih memilih seni tradisi, termasuk upayanya mewadahi anak-anak muda dalam kelompok Ketoprak Muda Surakarta ini.

Sesuai dengan namanya, Ketoprak Muda Surakarta terdiri atas sekelompok anak muda yang memiliki ketertarikan terhadap dunia ketoprak. Sebagian besar anak-anak muda ini memiliki latar belakang teater modern. Selain sebagai anggota Ketoprak Muda Surakarta, anak-anak muda ini juga tergabung dalam berbagai kelompok teater modern, seperti Teater Surakarta (Tera), Teater Tulang SMA Negeri 6 Surakarta, Teater Sopo FISIP UNS, dan sebagainya. Keberadaan mereka bergabung dalam kelompok ini adalah untuk melestarikan kesenian tradisional.

Sebagai ruang belajar bagi anak-anak muda, Ketoprak Muda Surakarta menerapkan metode yang berbeda dengan metode yang digunakan dalam kelompok ketoprak pada umumnya. Latar belakang teater modern yang dimiliki sebagian besar anggotanya menuntut penerapan pendekatan yang lebih sesuai dengan karakter tersebut, yaitu dengan pendekatan tekstual dan teaterikal. Hal ini berbeda dengan metode ketoprak pada umumnya yang menerapkan metode penuangan dan improvisasi.

Pendekatan tekstual terlihat dalam penggunaan naskah tulis dalam lakon yang dimainkan. Naskah tulis, selain memberikan pedoman bagi pemain, juga

dapat digunakan untuk lebih mudah menangkap dan menggunakan bahasa Jawa. Metode penuangan dianggap terlalu sulit bagi para remaja ini, apalagi kebiasaan yang mereka lakukan adalah bermain dengan menghafalkan teks tertulis. Selain itu, penguasaan bahasa Jawa anak-anak muda ini juga dinilai kurang sehingga kurang luwes dalam bermain-mainkan kosakata bahasa Jawa melalui teknik improvisasi. Dengan demikian, hadirnya naskah tertulis akan memudahkan para pemain memainkan peranannya masing-masing.

Sementara itu, pendekatan teaterikal tampak dalam teknik keaktoran yang dipakai. Kebiasaan yang dijalani dalam teater modern yaitu dengan melakukan latihan berulang-ulang untuk mendapatkan penjiwaan atau keaktoran yang tepat. Berbagai teknik dasar harus dikuasai untuk mencapai tujuan tersebut, di antaranya olah vokal, pernafasan, olah tubuh, ekspresi, teknik peran, teknik penyutradaraan, dan sebagainya. Melalui metode improvisasi yang biasa dijalani pemain-pemain ketoprak, bentuk latihan-latihan seperti ini hampir tidak pernah dilakukan. Para pemain ketoprak hanya berbekal pengalaman inderawi mereka dalam merekam berbagai fenomena kehidupan lalu mengekspresikannya di atas panggung sesuai dengan kebutuhan cerita (dalam ketoprak dikenal dengan istilah *sanggit*). Namun, bagi anak-anak muda, pengalaman seperti itu masih sangat kurang sehingga kesadaran untuk menggerakkan tubuh mereka belum seluwes para seniornya. Dengan metode-metode latihan tersebut, anak-anak muda ini lama-lama akan memiliki keluwesan dalam bermain-mainkan bagian-bagian dalam tubuh mereka.

Penerapan dua pendekatan inilah yang menjadikan Ketoprak Muda Surakarta dipandang memiliki karakter yang berbeda dengan kelompok ketoprak

lainnya di Surakarta. Selain itu, kelompok ini juga memiliki visi dan misi yang berbeda pula, yaitu sebagai ruang belajar seni tradisi bagi generasi-generasi muda.

Menurut penuturan Gigok Anuraga (CLHW-05), Ketoprak Muda Surakarta memang menerapkan teknik teater modern dalam pertunjukan seni tradisi. Pernyataan tentang modern dipertegas dengan penjelasan bahwa sebenarnya ketoprak sudah sejak lama berkompromi dengan modernisasi. Wujud perubahan dalam penampilan ketoprak menunjukkan interaksinya dengan teknik-teknik modern, seperti perubahan panggung. Jadi, diterapkannya teknik modern dalam pertunjukan Ketoprak Muda Surakarta bukanlah hal yang baru dalam ketoprak. Sementara itu, nuansa Jawa atau tradisi tetap dipertahankan karena hal-hal itu merupakan konvensi. Sesuatu yang sudah menjadi konvensi, ketika dihilangkan akan menyebabkan sebuah karya kehilangan daya hayatnya. Itulah beberapa alasan yang menyebabkan Ketoprak Muda Surakarta memilih karakter pertunjukan seperti yang sudah disebutkan sebelumnya.

Sifat keanggotaan dalam kelompok ini sangat terbuka sehingga memungkinkan siapa pun dapat menggabungkan diri di dalamnya. Arti siapa pun memiliki kekhususan bagi mereka yang tertarik untuk menekuni dunia ketoprak. Karakter dan sifatnya yang unik ini patut diapresiasi sebagai salah satu wujud perkembangan ketoprak di Surakarta.

Dalam kejuaraan yang diikuti beberapa waktu yang lalu, Ketoprak Muda Surakarta menyajikan lakon Darmaning Satrio. Selain meraih juara pertama, kelompok ini juga memenangkan dua kategori lainnya, yaitu sutradara terbaik dan aktor terbaik. Masing-masing oleh Dwi Mustanto sebagai sutradara terbaik dan

Ahmad Dipoyono sebagai pemeran pria terbaik. (CLHO-05 dan <http://harianjoglosemar.com/berita/ketoprak-muda-solo-rebut-threeble-winner-29072.html>)

Prestasi tersebut seolah membawa harapan baru bagi perkembangan ketoprak di Surakarta ke depannya mengingat para pelakunya adalah anak-anak muda berbakat, berpotensi, dan memiliki keinginan yang kuat untuk belajar, seperti yang tampak dalam Gambar 12 berikut ini.



Gambar 12. Para pemain muda di Ketoprak Muda Surakarta

Dari Gambar 12 di atas, dapat diketahui bahwa ketoprak tersebut dimainkan oleh mayoritas anak muda, berusia antara 20 hingga 30 tahun. Jika dikembangkan lebih serius, anak-anak muda ini akan mampu mengangkat kembali citra ketoprak di masa yang akan datang.

Dalam festival tersebut, Kelompok Ketoprak Muda Surakarta menggarap lakon Darmaning Satria, yaitu sebuah lakon yang ditulis oleh seorang penulis naskah dari Yogyakarta dan disutradarai oleh Dwi Mustanto (motor Kelompok Ketoprak Ngampung). Darmaning Satria mengisahkan dua orang sahabat yang

terpaksa harus berselisih karena perbedaan keyakinan. Keduanya adalah Taruno, seorang prajurit Kerajaan Pajang dan Sembodo, seorang pemuda desa di wilayah Kerajaan Pajang. Karena suatu hal, Kerajaan Pajang mengalami kemunduran sehingga menyebabkan penduduknya berpindah tempat ke kerajaan Mataram yang lebih tenteram. Perpindahan ini dikomandoi oleh Sembodo. Oleh Taruno, hal ini dianggap sebagai bentuk penghianatan terhadap tanah leluhur. Sebagai prajurit, Taruno berkewajiban untuk melindungi kerajaannya, sedangkan Sembodo mengklaim bahwa Raja Pajang sudah tidak memperhatikan nasib rakyatnya sehingga tidak perlu lagi dihormati. Keduanya sama-sama bersikukuh dengan keyakinannya masing-masing sehingga menimbulkan perselisihan hebat yang berujung pada kematian Sembodo. Kematian Sembodo di tangan Taruno ini menimbulkan gejolak dalam diri Taruno. Di satu sisi, Taruno berjasa karena telah membunuh pemberontak, tetapi di sisi lain hatinya sangat terpukul karena yang dibunuhnya adalah sahabatnya sejak kecil.

Sebagai wahana pembelajaran, struktur dasar ketoprak masih dipertahankan dengan sangat baik. Apalagi, pertunjukan tersebut ditujukan untuk sebuah festival. Tentunya dikehendaki unsur-unsur baku. Struktur baku tersebut antara lain bahasa, busana, gamelan, tembang, dagelan, perangan, dan sebagainya. Sebagai sebuah pertunjukan yang ditampilkan untuk tujuan festival, unsur-unsur tersebut masih melekat dalam pertunjukan Ketoprak Muda Surakarta.

Yang menarik dalam pertunjukan tersebut adalah ceritanya yang sangat sederhana dan pembabakan yang tidak terlalu banyak. Selain itu, dramatisasi melalui metode teaterikal juga masih sangat kental dirasakan. Ada pula unsur tata

cahaya yang sangat memberikan warna tersendiri dalam setiap suasana. Jadi, meskipun masih mematuhi struktur baku dalam ketoprak konvensional, Ketoprak Muda Surakarta telah menyajikan karakter pertunjukan yang berbeda dengan memadukan antara unsur-unsur tradisi dengan modern. Perhatikan Gambar 13 di bawah ini.



Gambar 13. Dramatisasi dalam Ketoprak Muda Surakarta

Gambar 13 di atas menunjukkan karakter pemeranan yang sangat dramatis dengan didukung teknologi pencahayaan dan pengasapan yang memukau sehingga menghasilkan sebuah potret yang enak dilihat dan dinikmati. Gambar 13 tersebut merupakan perpaduan antara unsur tradisi berupa nuansa kejawaan dan modernisasi melalui berbagai unsur penunjang yang benar-benar memberikan nilai lebih pada pertunjukan. Inilah karakter dan kekuatan yang dimiliki oleh Ketoprak Muda Surakarta.

Selain prestasinya meraih juara I dalam Festival Ketoprak, kelompok ini patut diapresiasi karena mampu mewadahi potensi-potensi muda dan mengarahkannya dalam bidang teater tradisional. Jika dikembangkan secara lebih serius, generasi muda ini akan membawa ketoprak seperti pada era kejayaannya.

Secara keseluruhan, perbedaan antara keempat kelompok di atas dapat dilihat dalam Tabel 2 di bawah ini.

Tabel 2. Perbedaan Unsur-unsur Ketoprak

No.	Unsur-unsur Ketoprak	Ketoprak Balaikambang	Ketoprak Pendhapan	Ketoprak Ngampung	Ketoprak Muda Surakarta
1	Bentuk dan gaya pertunjukan	Konvensional	Humor	Tradisi yang modern	Pembelajaran
2	Sutradara	Sebagai pengarah laku	Sebagai pengarah laku dan artistik	Sebagai pengarah laku dan artistik	Sebagai pengarah semua anasir pertunjukan, termasuk melatih pemain
3	Pemain	Mayoritas tua	Perpaduan antara tua dan muda	Generasi muda	Generasi muda
4	Penonton	Kebanyakan tua	Mayoritas muda	Tua dan muda	Tua dan muda
5	Tata panggung	Realis	Simbolis	Simbolis	Realis
6	Tata cahaya	Sederhana	Bernuansa	Bernuansa	Bernuansa
7	Tata suara (musik)	Gamelan	Keroncong	Gamelan dan perkusi	Gamelan

8	Tata busana	Menurut pakem dalam cerita yang dimainkan	Kostum Jawa dengan modifikasi	Kostum keseharian masyarakat pedesaan	Sesuai cerita/naskah
9	Tata rias	Menurut pakem dalam cerita yang dimainkan	Rias Jawa dengan modifikasi	Rias keseharian masyarakat pedesaan	Sesuai cerita/naskah
10	Cerita atau lakon	Sejarah, legenda, dan dongeng	Adaptasi cerita sejarah	Cerita atau kisah terkini	Sesuai dengan naskah
11	Plot	Renggang (improvisasi) dengan banyak babak	Renggang (improvisasi) dengan banyak humor	Rapat (improvisasi) dengan sedikit babak	Rapat dengan tingkat improvisasi yang sedikit
12	Penokohan dan perwatakan	✓	✓	✓	✓
13	Dialog	Jawa dengan unda usuk basa	Percampuran bahasa Jawa dan Indonesia	Bahasa Jawa yang lebih sederhana	Bahasa Jawa yang lebih sederhana
14	Setting	Berpindah-pindah (banyak tempat) dan suasana yang berubah-ubah	Hanya satu tempat dengan suasana yang cenderung tetap	Hanya satu tempat dengan suasana yang berubah-ubah	Berpindah-pindah (banyak tempat) dan suasana yang berubah-ubah
15	Tema	✓	✓	✓	✓
16	Amanat	✓	✓	✓	✓

Keterangan: ✓ cenderung sama

Selain empat kelompok yang sudah dijelaskan di depan, ada sejumlah kelompok ketoprak lain yang berkembang di Surakarta. Secara garis besar, dapat dibagi menjadi dua kelompok, yaitu kelompok ketoprak pelajar dan kelompok ketoprak kampung. Kelompok ketoprak pelajar terdiri atas Ketoprak Wiswakarman (Jurusan Sastra Daerah FSSR UNS), Ketoprak Taruna Budaya (Jurusan Karawitan ISI Surakarta) dan Ketoprak SMK Negeri 8 Surakarta. Sementara itu, ketoprak kampung juga menunjukkan gejala yang tidak kalah baiknya. Dengan digelarnya Festival Ketoprak Surakarta pada tahun 2009 lalu, berbagai kelompok ketoprak muncul dan memperoleh jalan untuk kembali eksis, meskipun baru diwakili dalam tingkat kecamatan.

Gejala positif tersebut pantas mendapatkan apresiasi pula. Namun, karena keterbatasan waktu, tenaga, dan pikiran, dalam permasalahan ini hanya difokuskan dalam kelompok-kelompok yang dinilai matang dalam karya dan secara rutin masih berpentas, di lingkungan Kota Surakarta dan sekitarnya. Selain itu, keempat kelompok di atas dipilih berdasarkan keunikan karakter pertunjukan yang ditampilkan.

5. Pembinaan terhadap Teater Tradisional Ketoprak di Surakarta

Para seniman dan pemerhati ketoprak bersepakatan bahwa salah satu upaya pembinaan yang efektif untuk memajukan atau mengangkat kembali ketoprak adalah penyelenggaraan festival atau kejuaraan ketoprak. Ketika sebuah festival ketoprak berskala lokal digelar pada tahun 2009 lalu, ada setidaknya lima kelompok yang membuktikan eksistensinya di Surakarta. Sebelumnya, kelompok-

kelompok ini mungkin hanya beraktivitas secara insidental. Artinya, kelompok ini aktif jika dihadapkan pada satu kegiatan tertentu, seperti peringatan hari kemerdekaan, tahun baru, atau hari raya keagamaan. Dalam situasi lain, tidak ada lagi gairah untuk menunjukkan eksistensinya.

Ketika Pemerintah Kota Surakarta mewadahi potensi-potensi yang berkembang di daerah ini, kelompok-kelompok yang tadinya sekadar memenuhi tuntutan kemeriahan suatu acara, menjadi terpancing untuk meningkatkan kualitas pertunjukan demi meraih sebuah penghargaan. Lima kelompok yang telah berunjuk kemampuan pada tahun lalu tentunya menantikan gelaran yang sama pada periode selanjutnya. Hal ini mungkin terjadi pula pada kelompok-kelompok lain yang belum berkesempatan berpartisipasi dalam ajang tersebut.

Apabila festival sejenis ini digelar secara rutin oleh Pemerintah Kota Surakarta, dunia ketoprak di Surakarta akan menjadi semakin bergeliat. Paling tidak, hal ini bisa dijadikan sarana Pemerintah dalam memberikan pembinaan yang merata terhadap kelompok-kelompok ketoprak yang ada di Surakarta. Sejauh ini, Pemerintah Kota Surakarta hanya terpaku pada Kelompok Ketoprak Balaikambang saja yang diberi pembinaan secara intensif. Kelompok lain tentunya menginginkan hal yang sama.

Pembangunan sarana dan prasarana dengan mengadakan program revitalisasi Taman Balaikambang untuk pertunjukan ketoprak juga merupakan langkah brilian yang dilakukan oleh Pemerintah Kota Surakarta. Perbaikan fasilitas penunjang, seperti panggung, peralatan tata cahaya, dan fasilitas gedung lainnya diperlukan dalam membantu penyelenggaraan pementasan. Apalagi,

Taman Balaikambang saat ini juga telah berkembang menjadi salah satu tempat tujuan wisata yang cukup indah. Ada banyak kursi-kursi taman dan sebuah kolam, ditunjang dengan banyaknya pepohonan yang rindang menjadikan tempat ini nyaman dijadikan tempat wisata keluarga.

Wujud perhatian pemerintah mestinya tidak sekadar perbaikan sarana dan prasarana penunjang saja, melainkan pada aspek managerial pula. Pada saat ini, sistem managerial menjadi sangat penting untuk menampung berbagai kepentingan. Sementara itu, para seniman ketoprak adalah orang-orang yang kurang memahami sisi-sisi managerial. Di sinilah letak pentingnya perhatian pemerintah terhadap perkembangan ketoprak. Pemerintah perlu memikirkan upaya sosialisasi, publikasi, administrasi, managerial panggung dan sebagainya.

Biarpun demikian, upaya pembinaan tidak boleh dibebankan kepada Pemerintah Kota Surakarta semata. Para seniman ketoprak sendiri pun perlu melakukan berbagai upaya untuk mengimbangi langkah yang telah ditempuh pemerintah. Bisa juga dengan memberikan masukan kepada pemerintah dan secara bersama-sama turut mengembangkan program yang dicanangkan pemerintah.

Kesadaran akan usia dan kemampuan dari para seniman ketoprak senior dipandang perlu untuk memberi kesempatan yang lebih kepada generasi muda. Proses regenerasi ini merupakan langkah pembinaan yang cukup efektif dalam menjaga kelangsungan hidup ketoprak. Sebuah langkah manis telah dilakukan oleh Bapak Agus Paminto yang secara nyata telah menyerahkan tongkat estafet kepada Dwi Mustanto, putranya. Hal ini dilakukan untuk memberikan kesempatan

kepada sang putra agar lebih mengembangkan diri dalam dunia ketoprak sesuai dengan ide dan gagasan yang berkembang dalam pikirannya.

Terkadang, senioritas dalam sebuah kelompok dapat mengganggu perkembangan kreativitas anggota yang lebih muda. Para senior biasanya kurang bisa menerima gagasan yang diajukan oleh para juniornya. Para junior pun merasa tidak diakui sehingga tidak berani lagi mengeluarkan gagasannya. Dengan demikian, gagasan itu pun terpendam dan tidak berkembang. Jika diberi kesempatan, generasi muda ini pastinya mampu berbuat lebih karena mereka memiliki fisik yang lebih prima, pemikiran yang lebih tajam, gerak yang lebih luas, dan sebagainya.

Ketoprak Ngampung adalah cerminan dari upaya pembinaan melalui proses regenerasi yang masih berjalan. Para seniman Ketoprak Balaikambang tidak menghalangi proses eksplorasi yang dilakukan oleh anak-anak muda. Bahkan, para senior ini cenderung mendukung dan memberikan arahan agar senantiasa berkembang.

Ketoprak Ngampung sendiri tidak lepas dari upaya pembinaan kepada pemuda-pemuda di kampung. Mereka mengenalkan satu pertunjukan ketoprak yang lebih sederhana dan menyenangkan (*gayeng*). Upayanya ini diwujudkan dengan bergerilya memasuki kampung demi kampung untuk menggeliatkan kembali dunia ketoprak yang sempat lesu. Ketoprak Ngampung juga menyediakan waktu kepada para pemuda kampung untuk berkolaborasi. Tidak hanya itu, para anggota Ngampung juga berkenan jika diminta untuk memberikan pelatihan kepada para pemuda yang berkeinginan untuk berketoprak.

Pementasan Pasung Ketoprak Ngampung pada 9 Oktober 2010 bahkan merupakan wujud pengabdian mereka terhadap perkembangan ketoprak di Surakarta. Kehadiran mereka di sana merupakan undangan dari pemerintahan kelurahan Gandekan untuk menghidupkan kembali kelompok ketoprak yang pernah ada di wilayah tersebut. Dengan mengundang Ketoprak Ngampung, semangat kepemudaan ini diharapkan tertular kepada generasi-generasi muda di kelurahan tersebut. (CLHO 02)

Berbeda lagi dengan upaya pembinaan yang dilakukan dalam Ketoprak Muda Surakarta. Kelompok ini merupakan wujud kepedulian seniman ketoprak, Gigok Anuraga terhadap proses regenerasi dalam ketoprak. Kemampuannya mewadahi dan mengelola anak-anak muda patut diberikan apresiasi yang sebanding. Melalui kelompok ini, Gigok Anuraga mengajari anak-anak muda tentang ketoprak.

Dunia pendidikan juga telah mengendus manfaat dari upaya pembinaan terhadap ketoprak. Terbukti, ada sejumlah kelompok ketoprak yang aktif di lingkungan akademisi di Kota Surakarta. Sebut saja kelompok Wiswakarman (Sastra Daerah FSSR UNS), Ketoprak Taruna Budaya (ISI Surakarta), ketoprak SMK Negeri 8 Surakarta. Meskipun tidak sebanyak kelompok teater modern, hadirnya kelompok-kelompok ini mampu memberikan warna tersendiri bagi kehidupan teater di Surakarta. Apalagi, tidak ada batas yang menghalangi pergaulan antara aktifis teater tradisional dan teater modern.

Masih adanya ketiga kelompok tersebut membuktikan bahwa dunia pendidikan masih memandang penting seni tradisi ini. Tentunya kelompok-

kelompok ini tidak hidup begitu saja. Artinya, berbagai pembinaan tetap dilakukan oleh pihak pengelola, seperti pemberian uang pembinaan, penyediaan sarana dan prasarana pertunjukan, dan sebagainya.

Upaya-upaya pembinaan yang telah dilakukan ini hendaknya mampu mendorong upaya serupa oleh pihak-pihak lain. Dengan demikian, terjadi sebuah proses yang dinamis yang melibatkan berbagai pihak, seperti Pemerintah Kota Surakarta, para seniman ketoprak, akademisi, dan masyarakat. Jika hal ini dilakukan ketoprak di Surakarta niscaya akan mampu berkembang lebih baik lagi.

Secara khusus, ketika ditemui dan dimintai keterangan dalam sebuah sesi wawancara (CLHW-07), Endang S.M., Kepala UPTD Kawasan Wisata dan Maliyaman Taman Balaikambang mengatakan beberapa upaya yang dilakukan Pemerintah Kota Surakarta dalam menjaga kelestarian ketoprak. Upaya-upaya tersebut antara lain pemberian subsidi sebesar Rp 1.000.000,00 kepada dua kelompok Ketoprak Balaikambang yang berpentas setiap Sabtu malam di Taman Balaikambang. Biaya tersebut dialokasikan untuk mencukupi kebutuhan pertunjukan, seperti sewa gamelan, peralatan rias, pembuatan properti, dan keperluan pemain pribadi. Sementara biaya sewa gedung, tata cahaya, tata suara, dan kostum telah dibebaskan oleh Pemerintah Kota Surakarta.

Upaya lain yang dilakukan yaitu dengan menggelar festival ketoprak secara rutin. Langkah pertama dilakukan pada tahun 2009. Sementara program terdekat dari kegiatan rutin tersebut akan kembali digelar pada bulan Februari 2011 depan. Penyelenggaraan festival ini diharapkan mampu memicu perhatian

masyarakat terhadap ketoprak, selain tentunya mendongkrak jumlah penonton di Taman Balaikambang.

Dalam ranah pendidikan, telah dilakukan kerja sama dengan pihak sekolah, terutama para guru sejarah agar mau mengajak murid-muridnya menyaksikan pertunjukan ketoprak. Seperti sudah banyak disinggung di depan bahwa ketoprak banyak menyajikan cerita-cerita sejarah. Dengan menyaksikan secara langsung kisah sejarah di atas panggung, siswa diharapkan lebih mudah menangkap kisah tersebut, daripada sekadar membaca dalam buku-buku sejarah.

Upaya-upaya tersebut dilakukan oleh Pemerintah Kota Surakarta dalam mendongkrak minat masyarakat terhadap ketoprak. Harapan pemerintah sendiri, ketoprak tetap ada sebagai salah satu warisan budaya yang tidak hanya memberikan tontonan, tetapi juga tuntunan kepada penonton.

Sementara itu, di sisi lain, penonton atau masyarakat sendiri masih menghendaki ketoprak tetap menjadi salah satu alternatif pengurai kerutan-kerutan di dahi setelah bekerja seharian. Selain itu, masyarakat juga masih mempercayai ketoprak selain sebagai tontonan juga memberikan banyak tuntunan bagi kehidupannya.

Salah seorang penonton yang berprofesi sebagai penarik becak mengatakan bahwa keterikannya untuk menyaksikan ketoprak karena didorong oleh semangat *nguri-nguri kabudayan Jawa* (CLHW 08a). Hal senada juga disampaikan oleh penonton yang lain yang ditemui pada saat melakukan observasi di Kelurahan Gandekan (CLHO-02). Dijelaskan bahwa upaya mengundang kelompok Ketoprak Ngampung ke wilayah tersebut sebagai bagian dari keinginan

masyarakat setempat untuk melestarikan budaya lokal. Sebelumnya, memang sudah pernah ada satu kelompok ketoprak di kelurahan tersebut. Namun, keberadaannya beberapa tahun belakangan ini sudah tidak aktif. Lalu pada tahun ini masyarakat berkeinginan untuk menggerakkan kembali kelompok ketoprak di wilayah mereka (CLHW-08b).

Penonton yang lain (CLHW-08c) menghendaki sebuah pertunjukan ketoprak yang bisa diterima oleh masyarakat umum tanpa mengurangi esensi pertunjukannya sendiri. Menurutnya, esensi sebuah pertunjukan ketoprak terletak pada bentuknya sebagai kesenian yang merupakan bentuk aksi dan sarana komunikasi penyampai pesan yang santai karena dikemas dalam bentuk hiburan.

Namun, ada sedikit masalah berkenaan dengan kondisi yang terjadi pada masyarakat. Sampai saat ini, ketoprak masih dipercaya sebagai tontonan bagi rakyat kecil sehingga penontonnya sangat ditentukan oleh kemampuan masyarakat lapisan tersebut. Penonton terkadang melihat pertunjukan ketoprak saat ini tidak bisa mereka nikmati karena persoalan ekonomi yang mereka alami. Seorang tukang becak yang berpenghasilan minim tentu harus berpikir puluhan kali untuk menyaksikan pertunjukan ketoprak yang menuntut biaya masuk (tiket). Demikianlah yang dialami oleh salah satu penonton (CLHO-08a). Pak Kasto mesti memikirkan keluarganya di rumah sehingga harus mengorbankan keinginannya untuk menonton ketoprak. Dia hanya bisa melihat pertunjukan ketoprak secara gratis seperti yang dilakukannya pada malam itu di TBJT (CLHO-01).

Dengan demikian, dapat disimpulkan bahwa sebenarnya para seniman ketoprak, masyarakat Surakarta, dan Pemerintah Kota Surakarta memiliki perhatian yang lebih terhadap dunia ketoprak di Surakarta. Berbagai elemen masyarakat sepertinya menghendaki kesenian lokal tetap bertahan di tengah berbagai hiburan lain yang juga marak. Hal ini merupakan salah satu upaya untuk membentengi diri (kota Surakarta) dari pengaruh buruk budaya modern.

6. Temuan Hasil Penelitian

Berdasarkan hasil penelitian yang telah dikemukakan di depan, dapat diambil beberapa temuan penelitian sebagai berikut.

Sejarah ketoprak, selain sebagai kesenian rakyat, rupanya diciptakan sebagai pengobar semangat perjuangan kepada rakyat pula. Hal ini dilandasi oleh situasi bangsa yang masih berada dalam kekuasaan penjajah Belanda. Banyak upaya dilakukan untuk melawan penjajahan tersebut, termasuk upaya mengelompokkan masyarakat desa untuk membuat sebuah pertunjukan hiburan. Meskipun pada awalnya semangat perjuangan tersebut tidak begitu tampak, tetapi eksistensi ketoprak pada perkembangan selanjutnya menunjukkan semangat tersebut lebih tinggi. Terbukti, ketoprak selalu menghadirkan cerita-cerita sejarah, babad tanah Jawa, dan dongeng yang berisi semangat perjuangan memperjuangkan jati diri dan melawan keangkaramurkaan.

Pada perkembangan selanjutnya, fungsi ketoprak sebagai pengobar semangat perjuangan tersebut mulai berkurang dan bergeser menjadi sekadar hiburan. Hal ini disesuaikan dengan kondisi dan tuntutan masyarakat yang menghendaki hiburan untuk mengurai kepenatan yang ada di dahi mereka. Setelah

Indonesia memperoleh kemerdekaannya, fungsi ketoprak sebagai hiburan semakin kuat karena masyarakat membutuhkan banyak hiburan setelah terlepas dari berbagai penderitaan pada masa penjajahan.

Pada masa-masa sekarang ini, ketoprak bahkan harus berhadapan dengan selera masyarakat yang semakin kompleks. Di tengah tantangan munculnya berbagai bentuk hiburan lain yang lebih mudah dan murah, ketoprak memerlukan strategi ketahanan yang lebih solid agar tetap mampu bersaing. Sebagai konsekuensinya, ketoprak mengalami berbagai perubahan, baik dalam bentuk maupun isi atau ceritanya. Perubahan-perubahan tersebut menunjukkan bahwa ketoprak selalu relevan dengan kebutuhan dan selera masyarakat.

Secara konkret, perubahan tersebut dilihat melalui perbedaan karakter yang dijumpai dalam pertunjukan empat kelompok ketoprak yang ada di Surakarta. Keempat kelompok tersebut yaitu Ketoprak Balaikambang, Ketoprak Pendhapan, Ketoprak Ngampung, dan Ketoprak Muda Surakarta. Ketoprak Balaikambang konsisten dengan bentuk pertunjukan klasik atau konvensional dengan menghadirkan kisah-kisah legenda, babad tanah Jawa, dan dongeng. Bentuk pertunjukannya juga masih konvensional dengan berbagai perangkat pendukung, seperti busana, iringan, bahasa, dan sebagainya. Ketoprak Muda Surakarta sebenarnya masih mencoba mempertahankan bentuk klasik, namun karena karakternya yang merupakan kelompok pembelajaran, kelompok ini menerapkan metode tekstual dan teaterikal. Hal ini berbeda dengan metode yang biasa digunakan dalam ketoprak, yaitu metode improvisasi. Sementara itu, Ketoprak Pendhapan dan Ketoprak Ngampung telah menjelma menjadi kelompok

ketoprak yang eksis dengan karakter yang mereka pilih. Keduanya sama-sama mengangkat cerita yang lebih sederhana dan melakukan berbagai perombakan pada unsur-unsur pakem yang ada dalam ketoprak.

Temuan terakhir yang berhasil dihimpun dari hasil penelitian di atas adalah adanya dua bentuk pembinaan yang dilakukan oleh seniman ketoprak dan Pemerintah Kota Surakarta, yaitu pembinaan material dan pembinaan non-material. Pembinaan material berupa pemberian subsidi bagi Ketoprak Balaikambang. Sementara pembinaan non-material terlihat dari upaya regenerasi yang dilakukan oleh seniman ketoprak yang lebih senior kepada generasi yang lebih muda. Upaya pembinaan yang dilakukan tidak terlepas dari keinginan masyarakat Surakarta yang masih menghendaki ketoprak sebagai salah satu tontonan yang memberikan hiburan dan tuntunan.

B. Pembahasan Hasil Penelitian

1. Sejarah Teater Tradisional Ketoprak di Surakarta

Banyak kondisi yang memengaruhi sejarah kemunculan serta perkembangan ketoprak. Salah satu hal yang tidak bisa dilepaskan dari sejarah ketoprak adalah masa pemerintahan kerajaan dan kolonial di Indonesia. Artinya, situasi politik menjadi salah satu penyebab lahirnya ketoprak. Sementara itu, perkembangan ketoprak lebih cenderung mengalir dan berjalan secara natural, mengikuti tahapan perkembangan peradaban masyarakat Indonesia.

Pada saat kemunculannya, Indonesia tengah dijajah oleh VOC. Sudah banyak cerita yang mengatakan bahwa hidup pada masa-masa penjajahan adalah

siksaan dan cobaan yang luar biasa. Bagi yang memiliki keberanian, mereka akan melakukan perjuangan dalam bentuk apapun. Sementara bagi yang menyerah pada nasib, mereka akan tunduk pada kemauan penjajah. Bagi yang tidak memiliki ketahanan, mereka bahkan rela menjadi antek-antek kompeni.

Situasi seperti inilah yang mungkin dirasakan oleh R.M.T. Wreksadiningrat. Beliau merasa perlu melakukan suatu tindakan untuk melawan penjajahan. Karena beliau adalah seorang seniman, perlawanan tersebut diwujudkan dalam bentuk seni pertunjukan yang selain digunakan untuk mengelabui Pemerintah Hindia Belanda, juga dijadikan sarana untuk mengobarkan semangat perjuangan melawan penjajah. Maka tidak salah jika kemudian ketoprak banyak mengambil cerita sejarah dengan maksud memberikan keteladanan para ksatria pada masa-masa yang telah lalu dalam memperjuangkan keyakinannya.

Situasi di Keraton Surakarta dirasa tidak mendukung tujuan tersebut karena pada saat itu, Keraton Surakarta masih kental dengan pengaruh VOC Belanda. Untuk itulah, beliau memutuskan keluar dari istana dan memilih tinggal di desa untuk mewujudkan cita-citanya tersebut.

Di desa, untuk mulai mewujudkan tujuan besar tersebut dan agar tidak dicurigai oleh VOC, langkah yang dilakukan yaitu mengumpulkan para petani desa dan mengajak mereka membuat sebuah pertunjukan hiburan untuk mengusir kepenatan setelah seharian bekerja di sawah. Mula-mula, cerita diambil dari kehidupan nyata para penduduk desa setempat, misalnya petani menanam padi di sawah lalu istrinya mengantarkan makanan kepadanya. Setelah itu, mulai

dikembangkan cerita antara pimpinan desa dengan pejabat di atasnya. Hal ini membuktikan adanya cita-cita besar yang dibangun melalui tahapan-tahapan tertentu dalam sejarah kelahiran ketoprak.

Ketoprak memang tumbuh dari suasana komunal masyarakat pedesaan sehingga jadilah ia sebagai teater rakyat. Sebagai teater rakyat, ketoprak ditujukan kepada masyarakat lapisan bawah sebagai hiburan sederhana yang mudah diterima oleh masyarakat dengan pesan-pesan yang memiliki kedekatan dengan kehidupan rakyat serta digerakkan oleh rakyat. Ketoprak juga dikembangkan dari potensi kedaerahan yang dimiliki. Hal ini terlihat dari komponen yang ada di dalam pertunjukan ketoprak, seperti bahasa Jawa, alat musik gamelan, pakaian adat Jawa, dan cerita-cerita yang berlatar Jawa. Dengan demikian, dapat dipahami bahwa ditinjau dari sejarah, ketoprak merupakan seni pertunjukan (teater) tradisional Jawa Tengah yang mampu mengobarkan semangat kepahlawanan kepada para penontonnya.

2. Perkembangan Teater Tradisional Ketoprak di Surakarta

Sebagai seni rakyat, ketoprak tidak memiliki sifat pakem yang ketat seperti halnya wayang. Oleh karenanya, ketoprak memiliki relativitas yang memungkinkannya berubah dan berkembang sesuai dengan kebutuhan masyarakat. Apalagi, cerita dalam ketoprak tidak berasal dari kisah epos Ramayana dan Mahabarata seperti dalam wayang yang sudah menjadi suatu pakem yang sulit diubah. Cerita ketoprak bersumber dari kehidupan manusia

sehingga memiliki keniscayaan untuk selalu berubah sesuai dengan kondisi manusia pada masanya.

Tradisi dalam ketoprak juga dibangun berdasarkan prinsip keterbukaan yang memungkinkannya menerima bentuk-bentuk baru dalam mencapai kesempurnaan. Hal inilah yang menjadikan ketoprak memiliki bentuk yang lebih fleksibel. Prinsip keterbukaan dan fleksibilitas ini menjadi dasar bagi pengembangan bentuk-bentuk pertunjukan ketoprak.

Pada waktu dimainkan di desa, ketoprak belum diiringi dengan gamelan karena peralatan tersebut tidak ditemukan di sana. Setelah hijrah ke istana, ketoprak melihat peluang yang lebih baik dengan menambahkan unsur gamelan untuk menggantikan *kotekan* lesung yang sebelumnya digunakan. Pada saat ketoprak masih hidup di lingkungan pedesaan yang terbatas, cerita dalam ketoprak masih berkisah seputar kehidupan petani. Lalu ketika bersinggungan dengan masyarakat yang lebih luas, cerita dalam ketoprak dikembangkan dengan konteks yang lebih luas pula.

Hal tersebut menunjukkan sifat fleksibilitas ketoprak sebagai teater rakyat yang selalu mencoba membuat pertunjukan relevan dengan kebutuhan dan situasi masyarakat. Prinsip seperti ini menjadikan ketoprak mampu bertahan dan berkembang hingga sekarang.

Ketoprak memiliki sifat yang sangat terbuka sehingga sering dititipi kepentingan-kepentingan tertentu. Pada era kerajaan dahulu, ketoprak bisa dimanfaatkan untuk memperkuat kedudukan raja atau berfungsi sebagai *corong*-nya *ratu*. Demikian pula pada saat era pemerintahan Republik Indonesia, fungsi

tersebut sesekali masih tampak. Tidak hanya pemerintah saja yang mampu menyusup dalam sebuah pertunjukan ketoprak, pihak-pihak yang memiliki kuasa dan kepentingan pun dapat menitipkan sesuatu di dalam pertunjukan ketoprak. Bahkan, ketika penguasa dinilai lemah, ketoprak pun dapat digunakan sebagai ajang mengkritik penguasa. Dalam hal ini, rakyat memiliki kepentingan di dalam pertunjukan ketoprak.

Tradisi yang terbuka seperti itulah yang menjadi celah bagi masuknya pengaruh-pengaruh luar di dalam memengaruhi perkembangan ketoprak pada saat ini. Daya improvisasi yang telah lama dilatih dan dikuasai oleh pemain menjadi modal berharga dalam menerima setiap perubahan yang terjadi. Ketoprak tidak gagap dalam menanggapi setiap perubahan. Responsibilitas yang dimiliki tersebut memungkinkan ketoprak dikembangkan dalam berbagai bentuk sesuai dengan kebutuhan.

Dengan demikian, dapat dipahami bahwa perkembangan yang terjadi dalam ketoprak merupakan suatu keniscayaan. Sesuai dengan titahnya sebagai pertunjukan rakyat, ketoprak memiliki ciri sebagai pertunjukan yang terbuka yang bisa secara luwes, fleksibel, dan responsif menyesuaikan dengan setiap situasi yang dihadapi. Maka, ketika saat ini ketoprak berkembang menjadi bentuk-bentuk pertunjukan yang asing, tidak perlu disikapi secara berlebihan. Selama penampil menyadari bahwa mereka sedang menampilkan seni pertunjukan tradisi dengan nama ketoprak, mereka pantas diberi apresiasi. Mereka pantas diberi ruang untuk berkembang dengan tetap melakukan monitoring agar jika terjadi penyimpangan,

tidak terlalu jauh. Secara umum, pada saat ini, perkembangan ketoprak di Surakarta dirasakan cukup baik dibandingkan beberapa tahun sebelumnya.

3. Pengorganisasian Teater Tradisional Ketoprak di Surakarta

Proses pengorganisasian terhadap kelompok ketoprak di Surakarta menemukan adanya empat kelompok ketoprak yang memiliki perbedaan karakter dalam pertunjukannya. Keempat kelompok tersebut yaitu Ketoprak Balaikambang, Ketoprak Pendhapan, Ketoprak Ngampung, dan Ketoprak Muda Surakarta. Keempat kelompok ini memiliki karakter pertunjukan yang berbeda dan secara konsisten masih dipertahankan. Perbedaan karakter ini akan terlihat ketika menyaksikan pertunjukan keempat-empatnya. Perbedaan karakter inilah yang kemudian menjadi dasar pengelompokan kelompok-kelompok ketoprak di Surakarta saat ini.

a. Ketoprak Balaikambang

Ketoprak Balaikambang merupakan kelompok ketoprak tertua di Surakarta. Balaikambang sudah ada pada tahun 1950-an dan secara berkesinambungan mengawal perjalanan ketoprak Surakarta hingga sekarang. Ketoprak Balaikambang juga merupakan satu-satunya kelompok yang secara konsisten mempertahankan bentuk pertunjukan tobong dengan seperangkat elemen pendukungnya.

Karakter pertunjukan yang ditampilkan oleh Ketoprak Balaikambang bisa dikatakan sebagai bentuk pertunjukan klasik atau konvensional. Ia masih

mempertahankan konvensi-konvensi pada ketoprak yang berlaku sejak beberapa tahun yang lalu. Konsistensi pada bentuk pertunjukan konvensional ini membuat Ketoprak Balaikambang pantas disebut sebagai basis perkembangan ketoprak di Surakarta.

Ketoprak Balaikambang memang tidak mengalami perubahan atau perkembangan dalam bentuk pertunjukannya, bahkan cenderung stagnan. Akan tetapi, pilihan seperti ini justru memberikan nuansa baru bagi perkembangan ketoprak di luar Balaikambang. Banyak pihak menyadari bahwa bertahan dengan bentuk konvensional lama-kelamaan akan menyebabkan ketoprak kehilangan daya hidupnya. Keresahan seperti ini seolah memberikan kekuatan bagi pihak-pihak yang peduli untuk mengembangkan ketoprak dengan bentuk pertunjukan yang lebih diterima. Hasilnya, kelompok-kelompok ketoprak kontemporer banyak dilahirkan.

Meskipun tidak memberikan andil secara langsung, kondisi yang terjadi pada Ketoprak Balaikambang bisa jadi melatarbelakangi terbentuknya kelompok ketoprak lain. Sebut saja Ketoprak Ngampung yang berangkat dari sepiunya penonton di gedung pertunjukan Balaikambang sehingga mampu menemukan satu bentuk pertunjukan yang berbeda dari Ketoprak Balaikambang. Ketoprak Muda Surakarta juga demikian. Rumusan membentuk kelompok ketoprak yang terdiri atas anak-anak muda ini mungkin dilandasi pula dari keresahan atas kondisi awak-awak Balaikambang yang tidak lagi muda.

Ketoprak Balaikambang merupakan cagar budaya seni ketoprak di Surakarta. Ia menjadi satu-satunya kelompok yang diberi pembinaan khusus oleh

Pemerintah Kota Surakarta. Ketoprak Balaikambang diharapkan mampu menjadi komoditas pariwisata Kota Surakarta dalam bidang seni pertunjukan menemani berbagai bidang lainnya. Upaya ini dilakukan tidak lepas dari upaya Pemerintah Kota Surakarta mempertahankan kelangsungan hidup ketoprak.

b. Ketoprak Pendhapan

Ketoprak Pendhapan merupakan bentuk pertunjukan ketoprak yang cukup digemari oleh masyarakat Surakarta, terutama generasi muda. Ketoprak Pendhapan tampil dengan bentuk pertunjukan yang penuh dengan guyonan segar khas Pendhapan. Karakter humor tampaknya dipilih oleh Ketoprak Pendhapan untuk meraih perhatian penonton baru di kalangan remaja.

Ketoprak Pendhapan banyak melakukan perubahan terhadap bentuk ketoprak konvensional. Ketoprak Pendhapan menilai pada saat ini diperlukan pertunjukan yang lebih mudah diterima oleh masyarakat. Bentuk pertunjukan ketoprak konvensional dinilai tidak begitu relevan dengan kondisi zaman pada saat ini. Masyarakat membutuhkan hiburan yang praktis dan memiliki kemanfaatan yang langsung bisa dirasakan. Berangkat dari prinsip inilah Ketoprak Pendhapan beradaptasi dengan menampilkan sesuatu yang berbeda melalui perombakan hingga memunculkan satu genre bentuk pertunjukan yang berbeda.

Meskipun terjadi perubahan yang cukup signifikan, Ketoprak Pendhapan masih mempertahankan unsur tradisi di dalamnya, yaitu tradisi Jawa yang terbuka dan mempunyai celah untuk senantiasa berubah sesuai dengan kebutuhan zaman. Berdasarkan pada prinsip seperti itu, Ketoprak Pendhapan membuat sajian penuh

humor untuk memberikan tontonan yang benar-benar menghibur dan memiliki kemanfaatan secara langsung bagi para penonton yang memiliki banyak kerutan di dahi akibat berbagai kesibukan yang dilakukan.

Ketoprak Pendhapan pada dasarnya jauh dari upaya pelestarian seni tradisional. Ketoprak Pendhapan hanyalah wadah ekspresi seni yang bersumber dari kekayaan budaya lokal yang dimiliki. Wajar saja jika kemudian Ketoprak Pendhapan menghasilkan bentuk yang benar-benar berbeda dari ketoprak pada umumnya. Namun demikian, Ketoprak Pendhapan adalah salah satu fenomena pertunjukan ketoprak di Surakarta saat ini.

c. Ketoprak Ngampung

Ketoprak Ngampung merupakan fenomena aktual perkembangan ketoprak di Surakarta saat ini. Sebagai kelompok yang tergolong muda, namanya cukup bersinar sebagai kelompok ketoprak yang memiliki karakter pertunjukan yang unik. Kelompok ini merupakan perpaduan yang menarik antara tradisi dengan modernisasi. Ketoprak Ngampung seolah menjelma menjadi kelompok ketoprak yang mampu menaklukkan persoalan antara tradisi dan modernisasi dengan menampilkan bentuk pertunjukan yang baru.

Perubahan yang dibawa Ketoprak Ngampung sebenarnya tidak begitu besar karena ia hanya mengembalikan ketoprak pada esensinya yang sebenarnya yaitu mendekatkan kembali ketoprak kepada masyarakat. Pada awal kemunculannya, ketoprak adalah hiburan masyarakat desa yang bisa secara luwes menyesuaikan dengan keadaan yang ada di lingkungan desa yang disinggahi, baik

dalam cerita maupun sarana. Setelah ketoprak diterima sebagai pertunjukan yang laku, ia menjelma sebagai komoditas bisnis. Hal ini berjalan beberapa tahun hingga akhirnya tiba pada kondisi yang tidak lagi ideal. Ketoprak Ngampung membaca situasi ini lantas mengembalikan pada situasi sebelum ketoprak menjadi ajang bisnis.

Ketoprak Ngampung melakukan hal tersebut dengan kembali memasuki kampung-kampung seperti yang dulu pernah terjadi pada masa Ketoprak Ongkek. Seperti halnya ketoprak ongkek yang memiliki tujuan ekonomi, pun tidak bisa dipungkiri bahwa Ketoprak Ngampung memiliki tujuan yang sama sebagai penunjang aktivitas mereka, meskipun bukan menjadi tujuan utama. Sementara yang menjadi tujuan utama mereka adalah memopulerkan kembali ketoprak yang sedang lesu. Pada waktu ketoprak ongkek bergerilya ke kampung-kampung, ia mendapatkan sambutan yang sangat baik dari masyarakat hingga akhirnya ketoprak menjadi pertunjukan yang sangat populer dan berkembang di sejumlah tempat yang pernah disinggahi oleh kelompok ketoprak ongkek tersebut. Misi tersebut diambil alih oleh Ketoprak Ngampung dengan kembali memasuki kampung-kampung dan memperkenalkan pertunjukan ketoprak yang baru, sederhana, dan menyenangkan.

Hasilnya memang belum begitu terlihat pada saat ini. Namun, sinyal positif mulai terdeteksi ketika di kampung-kampung banyak dikembangkan lagi ketoprak. Hal ini dibuktikan dengan temuan di Kelurahan Gandekan yang menunjukkan geliat positif kelompok ketoprak yang akan dikembangkan lagi di daerah tersebut dengan langkah yang cukup cantik, yaitu menggandeng Ketoprak

Ngampung sebagai proyek percontohan. Barangkali di setiap tempat yang pernah dikunjungi Ketoprak Ngampung, geliat yang sama terjadi. Apalagi, upaya ini berbanding lurus dengan langkah Pemerintah Kota Surakarta menggelar festival ketoprak antar-kecamatan tahun lalu. Rasanya, ketoprak akan meneruskan tradisi sebagai pertunjukan yang digemari oleh masyarakat Surakarta.

Secara garis besar, Ketoprak Ngampung patut disebut sebagai teater tradisional yang modern karena kemampuannya membaca situasi terkini dalam bentuk pertunjukan tradisional yang apik. Cerita dan konteks terkini diejawantahkan melalui pertunjukan ketoprak yang masih lekat dengan unsur-unsur tradisi.

d. Ketoprak Muda Surakarta

Ketoprak Muda Surakarta dikategorikan sebagai kelompok belajar ketoprak karena merupakan kelompok yang diperuntukkan bagi mereka yang hendak mempelajari ketoprak. Kelompok ini seolah menjawab tantangan tradisi yang identik dengan generasi-generasi tua. Nyatanya, anak-anak muda pun punya rasa antusias terhadap dunia tradisi. Generasi-generasi muda seperti itu perlu diwadahi, dibina, dan diarahkan agar tidak salah memahami tradisi. Ketoprak Muda Surakarta menaklukkan tantangan tersebut dan menjawabnya dengan prestasi yang luar biasa.

Upaya mengenal tradisi dilakukan dengan membawa sesuatu yang akrab pada diri anak-anak muda ini, yaitu dengan metode permainan teater modern. Metode improvisasi yang selama ini menjadi ciri khas tradisi dalam teater rakyat

ketoprak diubah ke dalam metode tekstual dan teaterikal. Penggunaan naskah dan jasa sutradara menjadi bukti bahwa Ketoprak Muda Surakarta menerapkan metode teater modern tersebut.

4. Pembinaan terhadap Teater Tradisional Ketoprak di Surakarta

Pembinaan terhadap ketoprak meliputi dua bentuk, yaitu pembinaan materi dan pembinaan non-materi. Pembinaan materi misalnya dengan memberikan bantuan dana pengembangan kepada kelompok-kelompok ketoprak. Pembinaan semacam ini dapat dilakukan oleh pemerintah atau swasta yang memiliki kekuasaan untuk mengelola suatu unit penting di Surakarta. Pembinaan materi bisa pula diwujudkan dalam bentuk pemberian atau penyediaan sarana dan prasarana penunjang, seperti gedung pertunjukan, gamelan, busana, dan sebagainya. Sementara itu, pembinaan nonmateri bisa berupa proses regenerasi yang dilakukan oleh para seniman ketoprak kepada generasi yang lebih muda. Proses pemberdayaan potensi juga bisa menjadi salah satu cara untuk melakukan pembinaan terhadap ketoprak.

Penyelenggaraan festival ketoprak juga bisa menjadi salah satu cara membina kelangsungan hidup ketoprak. Ajang-ajang perlombaan seperti itu mampu memicu keinginan masyarakat untuk tampil. Keinginan tersebut perlu diwadahi dalam kerangka kejuaraan-kejuaraan atau kegiatan-kegiatan yang memberikan peluang kepada mereka untuk tampil.

Upaya pembinaan perlu dilakukan karena ketoprak sudah mengalami tahap ditinggalkan penontonnya. Hal ini terjadi karena adanya perubahan besar

pada struktur dan pola pikir masyarakat pada era modernisasi ini. Masyarakat mulai memikirkan pada hal-hal yang tampak dan mengabaikan pada sesuatu lain yang ada pada dirinya. Kebutuhan hidup mulai bergeser pada pemenuhan keinginan lahir manusia. Dengan demikian, hal-hal yang bersifat batin mulai ditinggalkan, termasuk kebutuhan pada seni dan keindahan.

Dengan adanya perubahan ini, keberadaan kesenian tradisional menjadi semakin terdesak. Maka dari itu, perlu dilakukan upaya-upaya pembinaan secara kontinyu agar keberadaan ketoprak tetap bertahan. Masyarakat sendiri masih menghendaki ketoprak sebagai salah satu tontonan yang memberikan hiburan sekaligus tuntunan kepada masyarakat.

5. Keterbatasan Penelitian

Di dalam melakukan penelitian dan menyusun hasil penelitian, ada beberapa hal yang tidak sepenuhnya sesuai dengan tujuan awal penelitian ini. Ada beberapa kesulitan dan hambatan yang dialami sehingga penelitian ini tidak mampu memenuhi tujuan awal sepenuhnya. Kesulitan dan hambatan tersebut dirangkum dalam uraian di bawah ini.

Pertama, dalam merumuskan permasalahan penelitian, tidak ada satu pedoman yang jelas yang dapat memberikan gambaran tentang alur kerja yang akan digunakan dalam memasuki lapangan. Hal ini menyebabkan adanya bias antara rumusan permasalahan dengan hasil yang dicapai. Untuk mengatasi permasalahan tersebut, rumusan masalah berubah-ubah sesuai dengan temuan yang diperoleh selama penelitian berlangsung.

Kedua, tujuan awal penelitian ini adalah upaya inventarisasi terhadap kelompok-kelompok ketoprak yang ada di Surakarta. Namun, upaya tersebut menemui hambatan karena keterbatasan waktu, tenaga, dan biaya. Hal ini juga merupakan akibat dari kebutaan yang dialami dalam merumuskan tujuan penelitian sehingga gagap dalam menghadapi situasi nyata yang ada di lapangan. Selama penelitian, ditemukan banyak kelompok ketoprak yang ada di Surakarta. Untuk sampai pada tahap inventarisasi, seharusnya seluruh kelompok ketoprak tersebut didata dan dikaji, tidak hanya pada empat kelompok ketoprak saja. Meskipun keempat kelompok yang dipilih merupakan kelompok-kelompok yang memiliki karakter pertunjukan yang lebih stabil dibandingkan dengan kelompok lain yang belum dikaji dan dianggap mampu mewakili perkembangan ketoprak di Surakarta, tetapi tidak cukup kuat untuk disebut sebagai upaya inventarisasi kelompok ketoprak di Surakarta. Untuk mengatasi permasalahan tersebut, penelitian pun disederhanakan dengan hanya melihat empat kelompok ketoprak tersebut dalam wilayah pengorganisasian yang dilakukan.

Ketiga, sulitnya menemukan informasi-informasi tertulis tentang sejarah dan perkembangan ketoprak. Informasi hanya diperoleh secara lisan melalui tuturan para pelaku ketoprak. Hal ini memberikan celah bagi keterbatasan daya ingat seseorang sehingga rekaman peristiwa di masa lalu tidak sepenuhnya mampu diungkapkan kembali. Berbagai peristiwa penting yang terjadi pada ketoprak mungkin belum terungkap dalam penelitian ini. Hanya secara garis besar saja mungkin dapat ditarik simpulan tentang sejarah ketoprak. Selebihnya, sejarah

ketoprak dikaitkan dengan peristiwa sejarah yang terjadi pada masa-masa lahirnya ketoprak.

Keempat, kedekatan dengan beberapa informan dan keterlibatan peneliti dalam proses-proses kesenian menjadikan jarak antara peneliti dengan objek penelitian menjadi sedikit kabur. Hal ini menyebabkan kurang mendalamnya informasi yang dihimpun dari narasumber melalui wawancara mendalam karena sulitnya memisahkan antara informasi yang diperoleh selama penelitian dan informasi yang sudah diketahui sebelum penelitian. Hasilnya, penyusunan hasil penelitian ini mungkin sedikit keluar dari catatan lapangan yang ada karena berdasarkan pada pengetahuan di luar penelitian yang sudah diperoleh terlebih dahulu.

Keterbatasan-keterbatasan tersebut hendaknya tidak mengurangi objektivitas penelitian karena penelitian ini telah dilakukan dengan mempertimbangkan ketepatan dan kecermatan dalam pengamatan. Keterbatasan tersebut terjadi karena ketidaksinkronan antara yang dipikirkan dengan kemampuan yang dimiliki. Akan tetapi, keterbatasan tersebut setidaknya menjadikan penelitian ini lebih terfokus, meskipun sedikit keluar dari tujuan awal yang dicanangkan.

BAB V

SIMPULAN, IMPLIKASI, DAN SARAN

A. Simpulan

Berdasarkan hasil penelitian dan pembahasan di depan, dapat ditarik sebuah simpulan berkenaan dengan teater tradisional ketoprak di Surakarta, yaitu bahwa kajian historis dan pembinaan teater tradisional ketoprak di Surakarta memiliki keterkaitan yang cukup erat. Ditinjau dari latar belakang sejarahnya, teater tradisional memang berasal dari Surakarta. Sejarah lahirnya ketoprak ini mampu menumbuhkan semangat dan apresiasi dari berbagai kalangan, baik seniman ketoprak, penonton atau masyarakat Surakarta, Pemerintah Kota Surakarta, dan pihak-pihak yang terkait lainnya untuk melakukan upaya pengembangan dan pembinaan terhadap ketoprak. Upaya-upaya pengembangan dan pembinaan dilakukan tidak lepas dari usaha untuk mempertahankan kebudayaan lokal yang sudah menjadi tradisi di masyarakat dari waktu ke waktu.

Ditinjau dari segi historisnya, ketoprak bermula dari aktivitas berkumpul, bernyanyi, dan menari yang dilakukan oleh masyarakat di suatu desa di daerah Klaten. Ketoprak diciptakan selain untuk tujuan hiburan juga untuk mengobarkan semangat perjuangan kepada masyarakat. Atas tujuan tersebut, ketoprak pantas disebut sebagai kesenian yang bernilai atau *adiluhung*.

Oleh karena sifatnya yang demikian, ketoprak layak untuk senantiasa dibina dan dikembangkan, seperti halnya yang terjadi di Surakarta. Wujud pengembangan dan pembinaan ketoprak ini saat ini ditandai dengan banyaknya

commit to user

kelompok ketoprak yang aktif di wilayah kota Surakarta dan secara intensif masih sering menggelar pertunjukan-pertunjukan ketoprak. Kelompok-kelompok yang ada tersebut menampilkan gaya yang berbeda-beda sehingga menimbulkan karakteristik pertunjukan yang berbeda-beda pula. Hal ini menunjukkan bahwa perkembangan ketoprak di Surakarta saat ini cukup baik.

B. Implikasi

Melalui hasil dan temuan penelitian yang telah diuraikan di depan dapat dikemukakan implikasi penelitian ini sebagai berikut.

1. Ketoprak memiliki sejarah sebagai pengobar semangat perjuangan. Implikasi dari simpulan ini adalah penguatan kembali nilai-nilai perjuangan dalam pertunjukan ketoprak sekarang. Perjuangan tidak hanya diartikan pergerakan melawan penjajah, tetapi juga dalam menghadapi setiap persoalan kehidupan. Di tengah-tengah gempuran modernisasi yang selalu menggerus tata nilai kehidupan, nilai-nilai perjuangan semakin dibutuhkan untuk menaklukkan berbagai tantangan kemodernan tersebut. Dengan mengemukanya kembali pentingnya nilai-nilai perjuangan melalui sejarah ketoprak, diharapkan semangat perjuangan tersebut tetap terpancar dalam setiap pertunjukan ketoprak.
2. Perkembangan ketoprak di Surakarta saat ini cukup baik. Implikasi dari simpulan ini yaitu nilai-nilai perjuangan atau ajaran-ajaran kebaikan yang disampaikan melalui pertunjukan ketoprak dapat diterima oleh masyarakat. Dengan demikian, setidaknya masyarakat memiliki benteng dalam menangkal

pengaruh buruk modernisasi yang mampu merusak sendi-sendi kemanusiaan masyarakat melalui ajaran-ajaran dan tata nilai kehidupan yang diterima. Masyarakat Surakarta memiliki kesadaran akan pentingnya penanaman nilai-nilai tradisi dalam menghadapi persoalan kehidupan yang semakin rumit.

3. Ada empat kelompok ketoprak di Surakarta yang memiliki karakter pertunjukan yang beragam dan secara intens masih menggelar pertunjukan ketoprak. Hal ini berimplikasi pada terbukanya ruang belajar yang lebih luas dan variatif. Keempat kelompok tersebut memiliki ciri yang berbeda satu dengan lainnya sehingga dapat memperluas wawasan tentang ketoprak sebagai bentuk studi banding.
4. Pembinaan terhadap kelompok ketoprak di Surakarta cukup baik. Implikasi dari pernyataan ini yaitu bahwa kehidupan ketoprak di Surakarta diperhatikan oleh berbagai kalangan. Upaya pembinaan yang dilakukan dapat meningkatkan gairah pertumbuhan dan perkembangan ketoprak di Surakarta ke depannya. Dengan adanya pembinaan tersebut, secara kualitas dan kuantitas ketoprak di Surakarta tentunya akan mengalami peningkatan.
5. Penelitian ini juga memberikan implikasi terhadap dunia pendidikan. Implikasi dalam dunia pendidikan berupa hadirnya penelitian ini mampu menjadi pemicu bagi sekolah, guru, dan siswa untuk memberdayakan kesenian lokal sebagai materi muatan lokal dalam mata pelajaran di kelas. Dalam mata pelajaran bahasa Indonesia khususnya, implikasi dari penelitian ini yaitu memberikan tambahan wawasan tentang teater tradisional yang dimiliki oleh bangsa ini. Selain itu, teater tradisional ketoprak juga memungkinkan untuk

disajikan dalam bahasa Indonesia. Dengan demikian, dalam mata pelajaran bahasa Indonesia, teater tradisional ketoprak dapat digunakan sebagai salah satu alternatif bagi pembelajaran drama di kelas.

Teater tradisional ini tidak hanya memberikan hiburan semata, tetapi mengandung banyak nilai pendidikan pula di dalamnya. Oleh karenanya teater tradisional ketoprak perlu dilihat sebagai salah satu kekayaan lokal yang memiliki fungsi dalam membentuk kepribadian anak.

C. Saran

Berdasarkan hasil penelitian yang telah dilaksanakan, peneliti memberikan saran-saran sebagai berikut.

1. Pemerintah Kota Surakarta

Pertama, Pemerintah Kota Surakarta, dalam hal ini diwakili oleh Dinas Kebudayaan dan Pariwisata Kota Surakarta dan secara khusus kepada UPTD Kawasan Wisata dan Maliyaman Taman Balaikambang hendaknya memberikan pembinaan secara merata terhadap kelompok-kelompok ketoprak yang ada di Surakarta, tidak hanya menjatuhkan pilihan pada Ketoprak Balaikambang saja.

Kedua, pembinaan yang dilakukan hendaknya tidak sebatas pada pengembangan dan perbaikan material semata, melainkan juga dalam aspek managerial dan kemampuan-kemampuan lain, seperti pengembangan kemampuan berwirausaha dan pelatihan bahasa asing untuk menunjang kehidupan sehari-hari para pekerja ketoprak ini. Dengan demikian, para pekerja ketoprak ini tidak lagi tergantung dari uluran (bantuan) dari pemerintah.

Ketiga, Pemerintah Kota Surakarta hendaknya menyelenggarakan kejuaraan atau festival ketoprak secara rutin untuk lebih memicu antusiasme masyarakat dalam mengembangkan ketoprak. Selain itu, hendaknya Pemerintah Kota Surakarta mengadakan pelatihan-pelatihan (*workshop*) tentang ketoprak kepada masyarakat Surakarta. Kedua hal tersebut akan menambah geliat kehidupan ketoprak di Surakarta.

Keempat, Pemerintah Kota Surakarta hendaknya melihat bahwa ketoprak memiliki peluang dalam upaya sosialisasi atas program-program pemerintah. Hal ini bisa saja terjadi karena ketoprak merupakan media komunikasi penyampai pesan kepada masyarakat. Dengan adanya kerja sama semacam ini, di satu sisi program-program pemerintah dapat tersosialisasikan, dan kelompok ketoprak pun mendapatkan tambahan pemasukan dari pemerintah. Hendaknya kerja sama semacam ini senantiasa dilakukan oleh Pemerintah Kota Surakarta.

2. Seniman Ketoprak

Pertama, para seniman ketoprak diharapkan memiliki daya vitalitas dan kemandirian agar lebih mampu bersaing dengan berbagai bentuk tontonan yang hadir di tengah-tengah masyarakat. Di tengah kondisi yang serba dinamis ini, seniman ketoprak mestinya memiliki kemampuan yang lebih dalam membaca pasar. Para seniman ketoprak harus berupaya agar pertunjukan ketoprak senantiasa relevan dengan selera dan kebutuhan masyarakat.

Kedua, seniman ketoprak hendaknya terbuka dalam menghadapi perbedaan pandangan yang terjadi. Selain itu, diharapkan pula sikap saling mendukung

antarpelaku ketoprak agar tercipta sebuah iklim kehidupan yang sehat dan dinamis dalam perkembangan ketoprak ke depannya.

Ketiga, hendaknya seniman ketoprak mengembangkan kemampuan lain untuk menunjang kehidupan sehari-harinya sehingga tidak memiliki ketergantungan terhadap bantuan yang diberikan Pemerintah Kota Surakarta.

3. Akademisi

Para akademisi (Dinas Pendidikan, sekolah, guru, dan siswa) hendaknya menyadari bahwa ketoprak memiliki fungsi yang sangat penting dalam membentuk kepribadian seseorang. Oleh karenanya, ketoprak hendaknya dijadikan sebagai salah satu media, strategi, atau materi pembelajaran yang disampaikan di dalam kelas. Ketoprak perlu diberi ruang dalam proses pembelajaran, setidaknya mengenalkan kekayaan lokal yang dimiliki.

4. Para Stakeholder

Pertama, maraknya keinginan masyarakat untuk meninjau kembali seni-seni tradisi hendaknya dijadikan pemicu bagi para pengampu kepentingan di tanah air ini. Berbagai tayangan di televisi sudah memperlihatkan aneka warna kekayaan yang dimiliki bangsa ini. Hanya saja, acara-acara tersebut seringkali hanya bernuansa hiburan dan wisata karena seringkali merekam fenomena alam, keindahan lingkungan, kuliner, mode, dan sebagainya. Ke depannya, hendaknya televisi mulai melihat seni-seni tradisional seperti ketoprak. Mungkin juga dengan mengangkat kehidupan para pekerja ketoprak ke dalam cerita-cerita di film. Jika sudah demikian, ketoprak pun akan dikenal secara luas di kalangan masyarakat Indonesia yang lebih luas.

Kedua, para pengusaha atau pimpinan-pimpinan perusahaan hendaknya turut memikirkan nasib dan keberadaan kesenian tradisional ketoprak. Upaya-upaya kerja sama diharapkan lebih sering dijalin antara para pengusaha dengan kelompok-kelompok ketoprak, entah dalam bentuk pemberian dana sponsor, diundang dalam acara-acara perusahaan, ataupun sekadar melihat dan memberikan perhatian kepada para seniman dan kelompok ketoprak yang ada.

5. Masyarakat Surakarta

Masyarakat Surakarta hendaknya selektif terhadap bentuk pertunjukan atau tontonan yang ada saat ini. Sebagai kota budaya, Surakarta memiliki beragam pilihan tontonan yang tidak sekadar memberikan hiburan, tetapi juga tuntunan. Oleh karenanya, masyarakat Surakarta mesti pandai memanfaatkan situasi ini untuk menyerap dan mengambil sebanyak-banyaknya tuntunan tersebut dengan turut mengapresiasi berbagai bentuk seni pertunjukan tradisional, khususnya ketoprak.